

سبتمبر
٢٠٠٧
العدد ٢٦٥

أدب وثقافة

مجلة الثقافة
الوطنية
الديمقراطية



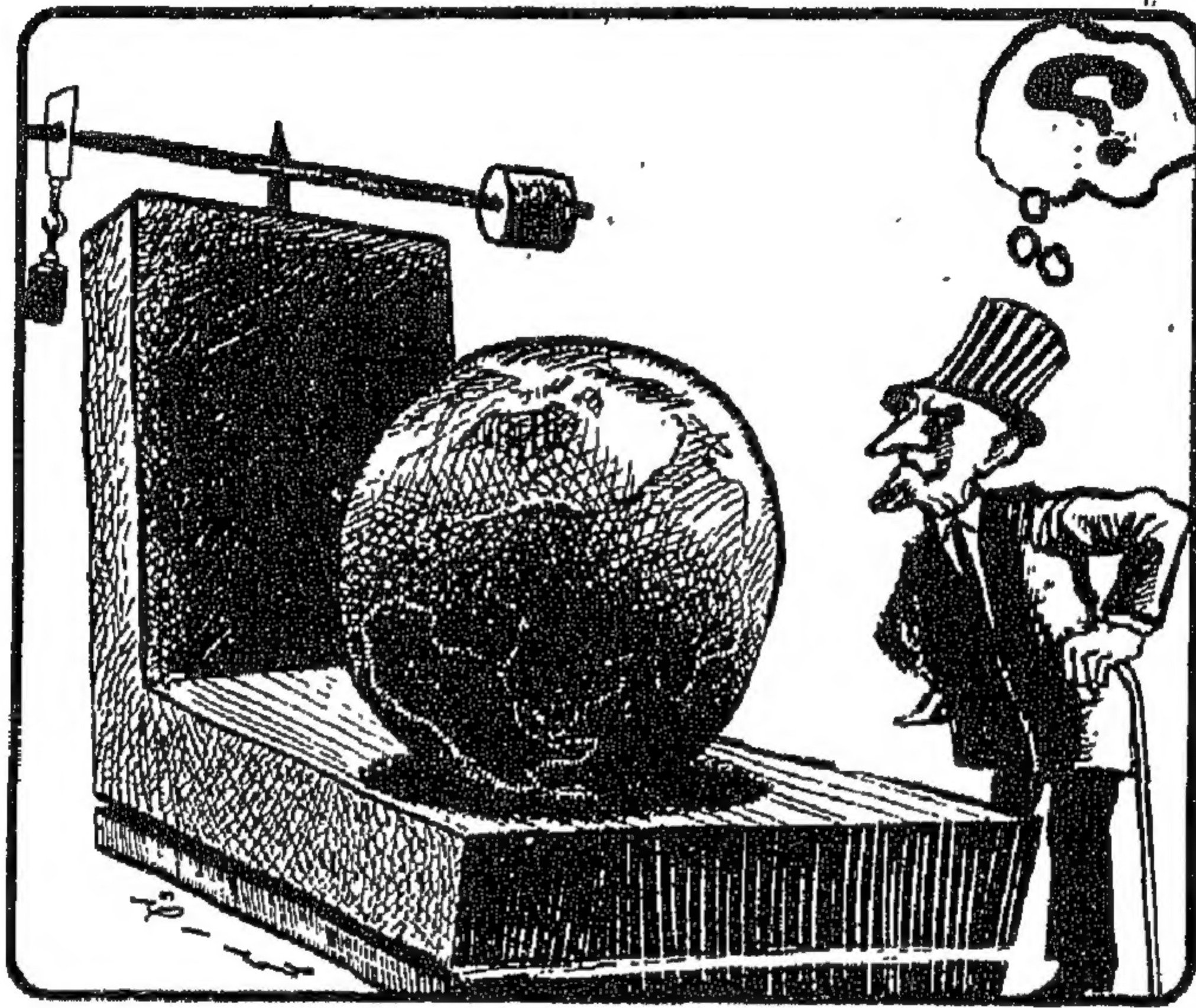
مسرحية «المواطن سين» / سيف وانلى: هائد اللون
المرأة العاملة عند نجيب محفوظ / صلاح جاهين سينمائيا
حياة مؤجلة / يونيو ٦٧: شهادة على مرحلة
عبدالغفار مكاوي: العاشق / مصر أهل الحضارة

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي
تأسست عام ١٩٨٤ / السنة الثالثة والعشرون

العدد ٢٦٥ سبتمبر ٢٠٠٧



رئيس مجلس الإدارة: د. رفعت السعيد
رئيس التحرير: حلمي سالم
مدير التحرير: عيد عبد الحليم
مجلس التحرير: د. صلاح السروي/
طلعت الشايب / د. على مبروك/
غادة نبيل / ماجد يوسف/
د. شيرين أبو النجا

أدب ونقد

مستشار التحرير: فريدة النقاش

المشرف الفني: أحمد السجيني
إخراج فني: عزة عز الدين
مراجعة لغوية: أبو السعود على

لوحة الغلاف الأمامي للفنان: إسلام خليفة
الرسوم الداخلية: كاريكاتير للفنان: محمد رضا

الاشتراكات لمدة عام

باسم الأهالي/ مجلة (أدب ونقد): داخل مصر ٧٥ جنيها
البلاد العربية ٧٥ دولارا/ أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولارا

يمكن إرسال الأعمال على العنوان البريدي أو البريد الإلكتروني:
Editor @ al - ahaly. com

المراسلات: مجلة (أدب ونقد) ١ شارع كريم الدولة/ ميدان طلعت حرب

القاهرة/ هاتف ٥٧٩١٦٢٨/٢٩ فاكس ٥٧٨٤٨٦٧

المكتويات

- مفتتح: قراءة شرفة دليلى مراد..... د. صلاح السروى ٥
- مصر أصل الحضارة / ذاكرة الكتابة / توفيق حنا ٧
- المرأة العاملة فى روايات نجيب محفوظ / نقد / مصطفى بيومى ١٣
- الخيال المضطرب عند جماعة الديوان / نقد / وائل سيد عبد الرحيم ٢٢
- ١٩٦٧ نكسة أم هزيمة / شهادة / قاسم مسعد عليوة ٣٢

● الديوان الصغير:

- مسرحية المواطن سين / تأليف: بهيج إسماعيل / تقديم : عيد عبد الحليم ٤٣
- عبد الغفار مكاوى: هكذا تكلم العاشق / وجه / حسن يوسف ٦٢
- الوجه السينمائى لصلاح جاهين / المصوراتى / محمود قاسم ٧١
- حياة مؤجلة / رواية قصيرة / رشا عبد الرازق ٨٣
- سيف وائل صائد اللون / فن تشكىلى / مجدى عثمان ١٠٦
- لعبة الموت فى الأدب الأمريكى / ترجمة / ياسمين مجدى ١١١
- متتالية الخفاء والضحك / قصة / محمد عبد الرحيم ١١٥
- أرق / شعر / عهدى جورج ١٢٧
- حاجة من أوراقه / شعر / محمود بطوش ١٢٩
- الإنتاج السينمائى المشترك: حلال أم حرام / سينما / أمل الجمل ١٣١
- هو صحيح الهوى غلاب / ذكريات معتقل / محمد الخياط ١٣٥
- السفور وتربية البنت / وثيقة / إبراهيم عبد القادر المازنى ١٣٦
- منتدى الأصدقاء ١٤٠
- آخر صفحة: - الطريق إلى رامة / شعر: سام هاميل / ترجمة: فاطمة ناغوت

قراءة «شرفة ليلي مراد»

د. صلاح السروي

يتميز الشعر، بصفة خاصة، والإبداع، بصفة عامة، باختلافه النسبي عن أي خطاب لغوي آخر. من زاوية دور ووظيفة اللغة في كل منها. فاللغة في الشعر ليست مهمتها الإبانة والإفصاح، وليس من الضروري أن تكون محكمة الدلالة كما في الخطاب السياسي أو القانوني مثلا، كما أنه ليس من الضروري أن تكون منطقية ومنضبطة كما في الخطاب العلمي.. إلى غير ذلك، بل ن اللغة هنا (في الشعر) تميل إلى ما يعرف في النقد الحديث بـ «الانحراف» Vireatio ويقصد به تجاوز حدود الدلالة المعجمية، والتي تم التواضع عليها من قبل المتحدثين بها، تجاوز ذلك إلى فضاء دلالي واسع قادر على إبراز المكنون والكامن والخفي من حقائق وقيم ومفاهيم ورؤى للعالم. فحين قيد امرؤ القيس الأوابد في معلقته المشهورة لم يكن قد قيدها على وجه الحقيقة والواقع، بل إن سرعة حصانه تكاد من فرطها أن تبرز أن حيوانات الصيد، التي يسعى وراءها، مقيدة وغير متحركة. فالحديث إذن يدور هنا عن سرعة الحصان الخارقة وليس عن عجز الحيوانات عن الحركة. كذلك الأمر عند أبي تمام عندما يقول: «ماتت الآمال بعد محمد... إلخ. فهل ماتت الآمال فعلا؟ أم أن الجزع الناتج عن شدة الاحساس بالفقد قد أفضى إلى ما يشبه اليأس.

ومن هنا فإننا نفهم حديث العقاد عن الشيطان في قصيدته المعروفة «ترجمة شيطان»، على أنه ليس نوعا من التمرد والكفر بل إنه نوع من التأمل الرومانسي في الوضع الإنساني المأزوم والمحاصر بالضرورات التي تبدو قدرية أينما حل. وهكذا على طول تاريخ الشعر حتى وقتنا الراهن.

بل إن الشعر الحديث - خاصة - يقوم أكثر على مفهوم، الرؤيا، ومحاولة تلمس ما دون السطح الظاهر من معان ودلالات. إن مهمته الأساسية هي العثور على، ولؤلؤة المستحيل، من معان جوهريّة وحاكمة للوجود الإنساني وإبرازها من مكانها إن مهمته هي أن يلمس قلب الأشياء، لا ظواهرها. ولأن هذا الهدف ليس ميسورا إذا استخدم الشاعر اللغة العادية، فإنه يعتمد إلى استخدام المجاز والرمز والصورة الشعرية - المبنية على التخيل وإعادة بناء العلاقات بين العناصر.

من هنا يصبح المعنى الشعري مراوفاً ومفتوحاً على تأويلات متعددة تعيد إنتاج نفسها مع كل قراءة ولدى كل قارئ.

إن القارئ هنا هو من يمنح الشعر دلالاته ومعناه، فهو الذي يملأ فراغاته النصية، وهو الذي يقوم بالتأويل، ويعتمد على المطعيات الإشارية التي تختزنها القصيدة - من ناحية - وعلى مخزونه المعرفي وخبرته الجمالية - من ناحية أخرى.

وعلى هذا تصبح القراءة الشعرية عبارة عن عملية إنتاج مشترك بين الشاعر والقارئ على قدم المساواة.

ومن هنا يمكن قراءة قصيدة حلمى سالم، شرفة ليلي مراد، . وسوف أحاول أن أقدم مشروع قراءة لهذه القصيدة، فهي ليست قراءة نهائية، وليس لأحد أن يدعى تقديم قراءة نهائية، لأن ذات الشخص، لو عاود القراءة مرة أخرى، يمكنه أن يستخرج دلالات جديدة لم تكن في وعيه من قبل. ما بالك بأخرين!!

وسوف أبدأ من العنوان الذي يحتوى على عنصرين: الأول هو، الشرفة، والثاني هو، ليلي مراد، فالإلى أى حقل دلالي ينتمى كلاهما؟ إن الشرفة هنا هي مكان الرؤية والمشاهدة وهي أيضاً مكان المناجاة والحلم حسب المخزون المعاش للأمة، ومن ثم فهي تنفتح على معنى، الرؤيا، وهي غير، الرؤية، من حيث أن الأولى تحتوى على دلالات الوصول إلى العروق الخفية الممثلة، لقلب الأشياء..

أما العنصر الثاني، ليلي مراد، فإنه يستدعى حالة من النوستالجيا (الحنين) إلى زمن البراءة الأول، ذلك الزمان الرومانتيكى - الأبيض والأسود، الذي كانت المشاعر فيه أكثر طراجة وحقيقية وأقل زيفاً واختلاطاً. فإذا زوَجنا بين العنصرين، أصبحت، شرفة ليلي مراد، بنية شكلية تعبر عن محاولة إعادة النظر في الأشياء وصولاً إلى جواهرها ومعانيها الطازجة والحقيقية غير المتلونة والمرئية.

هذا العنوان ذاته جاء في الديوان مترجماً إلى، الأحرار، والطائر، فى مقطع القصيدة، على

التوالى. وهما معا، لا يختلفان - دلاليا - عن العنوان الأول، من زاوية التخلص من التلوينات والاختلاطات، وصولا إلى الرؤية الحرة ذات الطابع البانورامى التى يمثلها الطائر.

فما هذه الرؤية؟ إنها رؤية تأملية تعيد قراءة مشهد الوجود الإنسانى، فى علاقته بالمطلق واللدن، فى علاقته بالرب - القدر والمصير، الذى يؤرق الجميع، وفى حين أن الكثيرين يستسهلون إلقاء التبعة على هذا المطلق إذا حدث شر أو بلاء فإن القصيدة المرتكزة على تقنيات جمالية نثرية، تجعل من الكونى يوميا واعتياديا - تجيب بالنفس على طريقتها : «الرب ليس شرطيا/ حتى يمسك الجنة من قفاهم». إن فعل النفس هنا ليس مجرد فعل تنزيهى يستعلي بذات الرب عن أن يكون حاكما إجرائيا كالشرطى، بل أيضا فعل تقديمى يوصل إلى ما بعده من أنه فاعل الخير المطلق، فهو ما نح العطاء الوفير على هيئة أنعم ملموسة تماما كالقروى الذى يزغظ - يسمن البط، وهو مانح البركة التى تجعل اللبن وافرا.

حيث يتجسد المعنى من خلال التقابل بين «الشرطى، والفلاح - «القروى، فالأول سوط العقاب أما الثانى فيد العطاء والخير. فإذا نفينا الأولى تثبت الثانية، وتحولت الدلالة إلى معان جديدة للربوبية. ولكن ماذا عن المجرمين الشريرين الذى يهددون عنصر الخير؟ هنا يأتى التحول الاستدراكى فى القصيدة، فسوف يبقون أحرارا لأنهم بمثابة البلاء - الامتحان الذى يقيس مدى جدارتنا للدفاع عن وجودنا وحضاراتنا. إنهم ذلك الامتحان الذى قدرته الأقدار علينا (الم يخلق الله الشيطان الذى أقسم أن «لأغوينهم أجمعين») ومن ثم تأتى «سورة البقرة، وهى ليست «سورة البقرة، التى جاءت فى القرآن الكريم، وإنما هى ترجيح على صيغة : «ضرع البقرة، التى جاءت فى القصيدة ، فالشر قديم وأزلى، حتى ربما قبل الخير ذاته.

وهكذا يتم الأمر فى المقطع الثانى فالرب «ليس عسكري مرور، حتى يعاقب السيارات الغنية المخالفة (المرسيدس) ولكنه طائر معلق فى أعناقنا فى تناص مع الآية الكريمة: «وكل إنسان الزمناء طائره فى عنقه». هذا التفاعل النصى مع القرآن الكريم، يحيل إلى رؤية تقوم على استحضار النص المقدس بغية إعادة النظر والتأويل، لا من زاوية (تفسير) دينية - تقديرية، بل من زاوية (بناء) مجازية - شعرية، فهو أعمالنا التى تصبح كالقدر المعلق فى رقابنا - أعمالنا هى أقدارنا وهى خيرنا وشرنا، هى امتحاننا الذى قدر علينا قبل وجودنا وهى خالقة مصائرنا. هكذا تقدم القصيدة رؤيتها للوجود مراوحة بين الوجود الكونى والوجود المعاش، اليومى وهذه المراوحة هى التى تمنح القصيدة رواءها الشعرى، فتخرج بها عن أن تكون محاجة فكرية، وصولا إلى كونها بناء رؤيوى - تخيليا.

فأين الإساءة إلى الذات الإلهية هنا؟

مصر أصل الحضارة

تأليف الراحل المصري الكبير سلامة موسى

توفيق حنا

في عام ١٩٣٥ من القرن الماضي.. ومنذ اثنين وسبعين سنة قدم سلامة موسى كتابه «مصر أصل الحضارة». صدر هذا الكتاب ومصر تكافح كفاحاً مريراً وشاقاً وعنيداً ضد الاحتلال الإنجليزي.. وضد الاقطاع وكل ألوان الاستبداد والظلم والقهر والاستغلال، وكان سلامة موسى أراد بكتابه - أو رسالته - أن يدفع الشعب المصري بكل فئاته وطبقاته وبكل عناصره وبكل ألوانه السياسية والاجتماعية.. كان يريد أن يدفع كل مصري وكل مصرية إلى الثورة وإلى تحرير مصر من كل قيودها ومن كل مظاهر تخلفها حتى تستعيد مصر مجدها القديم وتستأنف دورها في صناعة حضارة الإنسان.

يقول سلامة موسى:

«لقد احتل الانجليز بلادنا، والتاريخ يثبت أننا احتلنا بلادهم قبل ٢٥٠٠ سنة، وإن اسماءنا المصرية لا تزال حية في مدنهم وانهارهم وخلقانهم، بل إن لعبة الكرة التي يتوهم العالم أنهم اختصوا بها، إنما هم قد أخذوها عن مصر، بل لا يزال الجنيه الانجليزي يحمل نقش التنين رمزاً مصرياً قديماً..»

كان سلامة موسى يهدف إلى إعادة الثقة إلى كل أفراد هذا الشعب المصري العظيم..

صانع الحضارة.. وإلى الاسهام - من جديد - فى بناء حضارة الإنسان.. هنا والآن..
ويحدثنا سلامة موسى عن أهمية وخطورة دراسة التاريخ.. تاريخنا المصرى المديد
والعملاق..

إذا كان واجبا على كل إنسان أن يدرس تاريخ بلاده فإنه يجب على المصرى أن يدرس
تاريخ مصر، لا لأنه تاريخ مصر فقط، بل لأنه تاريخ الدنيا كلها، تاريخ هذه الحضارة
القديمة التى اخرجت الإنسان من العصر الحجرى وجمع الطعام والرحلة فى الغابات
والبرارى إلى عصر الزراعة واستنتاج الطعام والإقامة فى البيوت وإنشاء الأسرة
والحكومة.

ونحن حين ندرس تاريخ مصر القديمة نعرف كيف نشأ الطب، وما العلاقة بين تحنيط
الجثة وتوبلة الطعام ولماذا اجمعت الأمم على الإكبار من شأن الذهب وكيف رفعت
الراية للحرب وما الذى بعث على التجارة بين الأمم ولماذا تسمى الكيمياء الآن باسم
مصر القديمة ولماذا أخذت أوربا التقويم المصرى بل ولماذا تقدر البقرة فى الهند حتى
الآن.

كل هذا نستطيع أن ندرسه عندما ندرس تاريخ مصر لأنها الحضارة الأولى التى
اخترعها جدودنا وانتشرت فى العالم كله ولها آثار فى الصين والهند وفى افريقيا وفى
ايطاليا وانجلترا وفى جزيرة العرب وفى أمريكا أيضاً.. ثم يطالبنا سلامة موسى
جميعا وبخاصة العلماء.. والمؤرخين.. والمسئولين:

«ولدرس هذا التاريخ يجب أن تؤلف عندنا اللجان فى كل مدينة، كما يجب أن نضع
الأفلام التاريخية تحت إشراف العلماء المصريين لعرض الحياة المصرية القديمة، ثم
يضيف:

«كما يجب أن تؤلف الكتب باللغة العربية فى تراجم قدماء المصريين، فقد استطاع
آرثر فيجال أن يضع كتابا من ٣٠٠ صفحة عن اخناتون وعن النيل.. النهر الخالد..
يحدثنا سلامة موسى عن دور النيل فى صناعة الحضارة:

«علم النيل بفيضانه السنوى المصريين أصول الزراعة. تعلم المصريون أن الماء ضرورى
للنبات، وأنه يمكن الاستكثار من الزراعة الأولى بالجدور أو البذور وأنه خير لهم أن
يزرعوا وينتجوا الطعام بالزراعة من أن يجمعوه من الغابات والنباتات البرية، وعن
نتائج وآثار هذه الثورة الزراعية الأولى يقول سلامة موسى:

من صورة شيخ يرجع إليه فى المنازعات، ثم بتوالى الزمن ، وتوافر التجارب ظهر المهندسون الذين ادركوا كيف يمكن تدبير الماء بالحياض، وكيف ينظم التقويم على نظام فلكى يتفق ومواعيد الزراعة..

ولعل المهندس الأول أو الفلكى الأول هو أول الفراعنة.. ولكن هذا الفرعون الأول الذى هدى البلاد إلى خيرات الزراعة وأنشأ لها الحياض ونظم التقويم قضى عليه بالموت فاحتفظ جدودنا بجسمه وهم فى سذاجتهم يحسبون أن الاحتفاظ بالجسم يؤدى إلى الاحتفاظ بالحياة.. فعرفوا الدفن والتحنيط، ثم كانوا يستشيرونه بعد موته، كما كانوا يفعلون فى حياته، فنشأت الأديان الأولى وعرف المعبد..

وكان النعش أول ما صنعه النجارون، وكان القبر أول ما بناه البنائون فى العالم. ومن التحنيط نشأت وقويت فنون النحت، أى نحت التماثيل والأصنام وإقامة القبور التى صارت بعد ذلك معابد، كما أن التحنيط، أيضاً، كان الأصل فى الكيمياء والطب والتشريح، كما استحال التمثال الذى يصنع لقبر الملك إلى صنم، كذلك استحال القبر إلى معبد.. ومن إنشاء المعابد بالحجر قامت العمارة وصارت القصور تبني للأحياء.. زراعة وديانة وملك وعبادة وهندسة وتقويم وبناء للمنزل واستئناس للماشية.. فماذا يبقى بعد ذلك لتكوين المدينة الأولى....

ثم يحدثنا سلامة موسى عن دور الذهب فى انتشار الحضارة المصرية:

«مصر هى التى اخترعت المدينة الأولى، وكان العامل الوحيد فى تفشى هذه المدينة المصرية القديمة هو العقيدة السحرية أو الدينية التى جعلت جدودنا يبحثون عن الذهب والجواهر، ثم جعلتهم يطوفون الأقطار النائية لكى يحصلوا على الطيوب التى يحتاج إليها التحنيط، وعلى الأخشاب المقدسة.

إن الذهب يبهز العين بجماله، فكيف إذا اضيف إلى هذا الجمال خاصية أخرى هى أنه يطيل العمر ويمنع الموت. هذه هى العقيدة الأولى التى آمن بها المصريون القدماء عن الذهب، وهذا هو السبب فى وضعه فى تواييت الملوك. وعلينا أن نذكر أن الملك فى تابوته ليس ميتاً وإنما هو فى حالة أخرى من الحياة يحتاج فيها إلى الذهب لكى تطول.

كان الذهب يجمع من الأقطار البعيدة ويحمل إلى خزانة فرعون، وهى فى ذلك الوقت خزانة الدولة، ومن هنا صار الذهب نقداً للتعامل..

وكان الذهب وسيلة لنقل الحضارة من مصر إلى أسيا وإلى افريقيا وإلى أوروبا، وإلى

أمريكا..

ثم يقول سلامة موسى عن دور الإنسان المصرى فى نشر الحضارة..
... والرجل الذى علم السومريين الزراعة واعطاهم الاسم المصرى للقمح هو رجل خرج
للبحث عن الذهب والعقاقير والجواهر التى تطيل الحياة، ونقل إلى العراق مبادئ
الزراعة.

تقديس الذهب - إذن - عقيدة مصرية قديمة، فهم كانوا أبناء الشمس، أى رع، وكان
يجرى فى عروقهم سائل الذهب الذى ورثوه عن «رع»..
أقام المصريون حيث وجدوا الذهب، وزرعوا وعلموا من حولهم التقويم الشمسى
وتحنيط الموتى وبناء الهرم..

وبذلك نقلوا الإنسان من العصر الحجري إلى الزراعة.. وإلى الحضارة..
ثم ينتقل سلامة موسى إلى الحديث عن علاقة اليونان وتأثر الحضارة الأغريقية
بالحضارة المصرية:

«الهمت مصر العالم صناعة النحت، والهمت الأغريق هذه الصناعة الفريدة التى
تفوقوا فيها، وتوخوا منها الجمال، بينما كان المصرى يتوخى الحقيقة والعظمة الألهمية
والهدوء الروحى. وقد ثبت أن الفن الهندى يرجع إلى إحياء الأغريق الذين زرعوا بذرتهم
فى حملة الإسكندر المقدونى على الهند.. وانتشرت هذه الصناعة من الهند إلى أنحاء
آسيا، وانتقلت بعد ذلك إلى بقية أنحاء العالم وما حدث فى النحت حدث أيضا فى
البناء..

فالمصريون هم الذين اخترعوا العمود ونقله الأغريق عنهم. ثم يسجل سلامة موسى
هذه الحقيقة التاريخية المتعلقة بالأدب والإبداع: ... كما ترجع جميع الأساطير التى
ذكرها هوميروس فى ملحمة الإلياذة، - كما يذكر عبد القادر حمزة فى مقالاته - إلى
قصص مصرية نقلها الأغريق عن مصر.

ودخل الأسفنجس (أبو الهول) - أقدم الآثار المصرية وهو أسد له وجه إنسان فى ثقافة
الأغريق، بوجه امرأة وجسم حيوان، ومن هذا الأسفنجس (أبو الهول) ظهرت صور
الملائكة وتمثيلها فى العصر المسيحى بوجه إنسان وجناحى طائر - كما يذكر سلامة
موسى..

ثم ينتهى المؤلف إلى القول:

دومع قصص مصر وفنونها نقل الأغريق أيضاً أشياء أخرى فى الدين والأسرة والزواج والزراعة والحكومة..

• • •

وعن الجوانب الروحية للحضارة المصرية يحدثنا المؤلف عن القيم والمبادئ التى قامت عليها الأخلاق والحكمة المصرية:

فى كتاب برستد «فجر الضمير» نقرأ أن المصريين هم الذين علموا العالم مبادئ الأخلاق وأشعروه بأن له ضميراً يحاسب به نفسه قبل أن يحاسب غيره.

ففى حكم «امينوموب» التى تعود إلى القرن العاشر قبل الميلاد نرى أن أدراك المصريين للضمير والشخصية قد بلغ القمة. هذه الحكم التى ترجمت إلى العبرية كانت ينبوعاً عظيماً للخطر لكتاب «الأمثال» الذى يعزى إلى سليمان الحكيم - كما يقول المؤلف، كما أن كلمة طوفان مصرية وليست عبرية..

كما اخترع المصريون حروف الهجاء، وكانت تصويرية ثم اختصرت حتى صارت إلى ما تؤديه لنا حروف الهجاء الآن، أما كلمة «أمين» فهى محرفة عن «أمون» الرب المصرى القديم، بل أعم الأرباب المصرية، ورب الدولة الذى حاول اخناتون أن يزيل سلطانه فلم يقدر.. وكان اسمه - أمون - ختام الدعاء والصلاة عند قدماء المصريين..

ويحدثنا المؤلف عن هذا الحاكم والشاعر والتأثير اخناتون.. يقول:

«... فإذا وصلنا إلى اخناتون نجد أن مصر قد مضى عليها مائتا سنة وهى تتولى الحكم فى امبراطورية واسعة (الأسرة الثامنة عشرة) فيتسم التفكير بالسمة العالمية، ويدعو اخناتون دعوة صريحة إلى التوحيد، وهو يجد فى «رع» الإيق الآلهة لأن يتبوا مكان الآله الواحد، وهو يسميه «أتون»، من أسمائه القديمة ويدعو نفسه «أخناتون» أى «الراضى بأتون». وقيمة التوحيد كبيرة جداً لأنها تعنى الإخاء البشرى، وأن الناس كلهم سواء أمام الله إذ هى الديمقراطية الدينية للبشر.

• • •

ويحدد لنا سلامة موسى الهدف الذى اراده من وراء تأليف «مصر أصل الحضارة» يقول:

«هذا الدرس لتاريخنا يغذى غيرتنا للإصلاح، فإننا نحن الذين اخترعنا الكتابة والقراءة يجب ألا نترك فلاحاً يجهلها بعد ستة آلاف سنة من اختراعها.

ونحن الذين بنينا أول بيت سكنه إنسان يجب أن نبنى البيوت للمصريين جميعاً.
مصر التي اخترعت الحضارة يجب أن تتقدم جميع الأمم فى هذا الميدان..

• • •

واتساءل: أين نحن الآن من هذا المجد القديم! وقبل الإجابة على هذا التساؤل أسجل
الهدف الإيجابى الإصلاحى الذى دفع سلامة موسى إلى تأليف هذا الكتاب..
يقول سلامة موسى:

«إذا كان هذا هو شأن العقل المصرى فلنا أن نستعيد الثقة بعبقريتنا الكامنة وأن نضع
نصب أعيننا أن العقل المصرى الحديث جدير بأن يأتى بما أتى به العقل المصرى القديم
من المعجزات.

فهذا الوجدان الإنسانى الذى أشرق نوره على مصر هو نتاج النيل المصرى، وهو نتاج
هذه الأرض السوداء الممتدة على جانبيين، وهو نتاج هذه الشمس السافرة وهذه السماء
الصاحية الضحوك.

وغاية ما نحتاج إليه هو «إن نفلح الحديقة، كما يقول «فولتير»..

• • •

ثم أعود إلى التساؤل: أين نحن الآن من هذا المجد القديم، ومن فجر حضارة الإنسان
التي أقام أسسها الإنسان المصرى والعقل المصرى والضمير المصرى؟
ويكل ألوانه السياسية والاجتماعية.. كان يريد أن يدفع كل مصرى وكل مصرية إلى
الثورة وإلى تحرير مصر من كل قيودها ومن كل مظاهر تخلفها حتى تستعيد مصر
مجدها القديم وتستأنف دورها فى صناعة حضارة الإنسان.



المرأة العاملة فى روايات نجيب محفوظ

مصطفى بيومى

ليس مثل قضية الموقف من عمل المرأة فى تعبيرها عن درجة التطور التى مربها المجتمع المصرى، فمن الرفض الصارم والتجريم والتحريم إلى الترحيب الحاد والإقرار بالأهمية والضرورة.

إذا كان بعض الرجال فى بدايات القرن العشرين، يترفعون عن العمل ويحتقرون الوظيفة، قانعين بشراء موروث يعينهم ويغنيهم عن الكدح والجهد، فإن النساء جميعاً مطالبات بتجنب التورط فى الالتحاق بوظيفة تقترب بهن من الاحتكاك بعالم الرجال، وتسئ إلى سمعهن، وتلقى بظلال كثيفة على سلوك تلوكة الألسنة وتطعن فيه.

البغاء

كان ذلك قبل اشتعال ثورة ١٩١٩ فى الحكاية التاسعة، فى «حكايات حارتنا»، «خبر يتردد فى البيت والحارة عن توحيدة بنت أم على بنت عم رجب، توظفت فى الحكومة! تذهب إلى الوزارة وتجالس الرجال.

- لا حول ولا قوة إلا بالله.. إنها من أسرة طيبة.. وأمها طيبة.. وأبوها رجل صحيح!

- كلام.. أى رجل يرضى عن ذلك؟

- اللهم استرنا يارب فى الدنيا والآخرة.

- يمكن لأن البنت غير جميلة؟

- كانت ستجد ابن الحلال على أى حال.

وأسمع الألسنة تلوك سيرتها فى الحارة، تعلق وتسخر وتنتقد، وكلما لاح أبوها عم رجب أسمع من يقول:

- اللهم احفظنا.

- يا خسارة الرجال!

توحيدة أول موظفة فى حارتنا. ويقال إنها زاملت أختى الكبرى فى الكتاب ويحفرنى ما سمعته عنها إلى التفرج عليها حين عودتها من العمل. أقف عند مدخل الحارة حتى أراها وهى تغادر سوارس. أرنو إليها وهى تدنو سافرة الوجه مرهقة النظرة سريعة الخطو بخلاف النساء البنات فى حارتنا وتلقى على نظرة خاطفة أو لا ترانى على الإطلاق ثم تمضى داخل الحارة. واختتم مرددا كالبيغاء:

- يا خسارة الرجال!.

تجسد الحكاية الموجزة موقف المجتمع المصرى من المرأة الموظفة قبل ثورة ١٩١٩ وهو موقف موغل فى السلبية، ولا ينجو نجيب، الطفل الراوى، من آثاره، فهو يردد كالبيغاء ما يؤمن به المجتمع!.

هل تتوظف بنات الأسر الطيبة؟ وهل يرضى الرجال الحقيقيون بعمل المرأة ومخالطة الرجال؟ غياب الجمال لا يبرر الالتحاق بالوظيفة، فابن الحلال لا يغيب عن القبيحات! اللافت للنظر أن من يلوكون سيرة توحيدة لا يملكون دليلا على انحرافها الأخلاقى، وليس فى سلوكها الظاهرى، يستدعى الإدانة، لكن القيم الموروثة هى المسئولة عن إصدار أحكام نهائية لا جدال حولها!

عداء مستمر

على الرغم من أن ثورة ١٩١٩ قد غيرت كثيرا فى المفاهيم والقيم المسيطرة على المجتمع المصرى، فإن قضية عمل المرأة كموظفة من القضايا التى استمرت مطروحة للمناقشة دون حسم، وظل العداء المحموم لعمل المرأة والريبة فى النساء العاملات مستمرا.

فى القاهرة الجديدة، التى تدور أحداثها فى أوائل الثلاثينيات، تتحدث حرم حمد يس بك عن فتيات الجامعة، فتقول كأنها تدافع عن ابنتها غير الجامعية، إن الجامعة تمهيد للوظيفة، وأنها لذلك اختارت لتحية سبيلا آخر.

السبيل الآخر الذى اختارته لابنتها، وهو التعليم الارستقراطى فى مدرسة بنات الأشراف، يعنى رفض الجامعة لأنها وسيلة للوظيفة، وهو ما يعنى رفض فكرة الوظيفة فى أساسها!

وفى المرحلة التاريخية، تستهجن أم كامل رؤية فى «السراب»، اختيار ابنتها لرباب زوجة له، لأنها تعمل مدرسة: «مدرسة»، إن بنات الأسر الطيبة لا يشتغلن مدرسات. والمدرسة إما أن تكون عادة دميمة أو مستهترة!

المرأة العاملة قبيحة أو مستهترة، وبنات الأسر الطيبة لا تعملن!، هذا ما يردده ويمارسه ياسين أحمد عبد الجواد، فى «السكرية»، فإذا يقول أحد زملائه: «ستأخذ ابنتى البكالوريا هذا العام، وسألحقها بمعهد التربية فأرتاح من ناحيتها، لا مصروفات ولا تعب قلب فى البحث عن وظيفة بعد التخرج. يرد ياسين:

– نحن لا نلحق بناتنا بالثانوى، ولماذا؟.. إنها لن تتوظف!

أم تحية ترفض أن تلتحق ابنتها بالجامعة، وسيلة الوظيفة التى ترفضها وياسين يرفض التحاق ابنته بالمدرسة الثانوية، فغاية التعليم هو الحصول على وظيفة، وهو ما لا يرضاه. ربما كان ثراء آل حمد يسين مبررا لمثل هذا الموقف المتفتت من عمل المرأة، لكن الظروف المادية المتواضعة لأم كامل وياسين لا تحول دون الالتفاف مع الأسرة اثرية على إدانة فكرة المرأة العاملة!

الزواج هو نهاية المطاف للفتيات المنتميات إلى الأسر الطيبة، وبهذا المنطق ترد أمينة على ابنة ابنتها، نعيمة، عندما تحتج على حرمانها من مواصلة التعليم، رغم أن زميلاتهن تواصلن رحلة التعليم: «لست فى حاجة إلى الوظيفة!»

وبالمنطق نفسه، تمارس خديجة عبد الجواد هوايتها فى السخرية اللاذعة، بشن هجوم جارف على المرأة العاملة، مكررة ما تقوله أم كامل لاظ: «وهل تتوظف إلا الفتاة البائرة أو القبيحة أو المسترجلة!»

وتصل خديجة إلى الدرجة التى تسلب فيها المرأة الوظيفة، مثل سوسن حماد زوجة

ابنها أحمد، القدرة على تحمل مسئوليات الزواج: «إنها موظفة، فمن أين تجد وقتا للحبل والولادة؟»

ثم تضع خديجة، قانونا صارما متعسفا لا يرحم: «الموظفة لا يمكن أن تكون زوجة صالحة».

وكان كل النساء المصريات غير الموظفات، فى المرحلة التاريخية التى تدور فيها أحداث «السكينة»، وهى الأغلبية الجارفة، زوجات صالحات

شكوك أخلاقية

فى «المرايا»، يدور حوار طريف بين الراوى ووكيل السكرتارية السافر عباس فوزى، حول الزواج من موظفة. يتساءل نجيب، الراوى، فى حيرة صادقة:

• ولكن هل تحبذ الزواج من موظفة؟

ويرد عباس فى سخرية موجهة:

- كما قد توجد منحرفة بين ستات البيوت، فقد توجد مستقبحة بين الموظفات، الأصل فى الموظفات هو الانحراف وسوء السلوك، والاستثناء النادر هو الاستقامة والالتزام. الإجابة الساخرة تعكس موقفا اجتماعيا عاما لا يستسيغ عمل المرأة، والراوى نفسه لا يخلو من شكوك تراوده فى مشروعية عمل المرأة وجدواه. تتطور علاقته العاطفية مع ثريا، رافت حتى تصل إلى مشارف الخطوبة، لكنه يردد الأفكار التقليدية الموروثة، فيرى فى عملها تحديا قد يزلزل استقرار الأسرة:

- لا أتصور كيف يستقيم أمر البيت إذا تمسكت بالوظيفة.

ويقول لشقيقها، مواصلا التعبير عن شكوكه، ومستندا إلى أسباب مادية تجعل من الوظيفة مرادفا للمال:

- إن مرتبى يغنيانا عن توظيفها ويوفر جهدا للبيت.

الكهول والشباب، حتى أوائل الأربعينيات، لا يبدوون ارتياحا لفكرة المرأة الموظفة وإذا كان التقليديون والمحافظون يطرحون الهاجس الأخلاقى والتخوف الدائم من الانحراف، فإن الأكثر عصرية والأقل تزمنا يتذرعون بغياب المادى كمدخل لضرورة استقرار المرأة فى البيت

وفى «المرايا»، أيضا يصل الأمر بالساعى صقر المنوفى، الذى يحترف الإقراض بالريا

ویدخل السجن بعد محاولة الاعتداء على قاصر، إلى التشكيك في أخلاقيات كل النساء العاملات دون تمييز: «لا تصدق أن فتاة شريفة تقبل أن تعمل وسط الرجال»، وتستمر الشكوك حتى مرحلة قريبة نسبياً، ففي «الحب تحت المطر» التي تدور أحداثها في الستينيات، يقول الفتوة المتقاعد عشاوي:

● لا تعجبني المرأة العاملة!

فيرد نادل القهوة عبده بدران:

- جميع بنات درب الحلة تلميذات والكبار منهن موظفات.

ولا يقتنع عشاوي العجوز، فيرد بسخرية:

- ولولا..

يستند العاملون لتوظيف المرأة على مرتكزين: الأول هو الخوف على سمعتها حيث لا ينبغي ولا يليق أن تعمل وسط الرجال وتحتك بهم، والثاني هو عدم القدرة على الجمع بين مهام العمل ومسئوليات البيت والأسرة.

رفض عمل المرأة لا يعنى بالضرورة رفض تعلمها، فكثيرون لا يرون حرجاً في أن تتعلم ولا تعمل. مدام حمد يس تعلم ابنتها تحية في مدرسة ارسنقراطية، وياسين عبد الجواد يعلم ابنته، لكن التعليم في الحالتين ينتهى عند مرحلة معينة ولا يفضى إلى العمل. وعبد الوهاب إسماعيل، في «المرايا» الذي يجسد شخصية سيد قطب ويعبر عن فكر الإخوان المسلمين، لا يجد بأساً في أن تتعلم المرأة: «ولكن لحساب البيت لا الوظيفة».

ولا يختلف الأمر كثيراً عند الفتاة الارستقراطية علوية صبرى في «السكرية»، فهي لا تتعلم بهدف الحصول على وظيفة، وتصارع زميلها أحمد شوكت براءها «لم أذهب إلى الجامعة لأتوظف كسائر الزميلات».

إنها تجزم بأن زميلاتاً جميعاً لا هدف لهن من التعليم الجامعي إلا الوظيفة، وكان هذا السلوك مما يسئ ويدعو إلى النفور!

وفي المقابل، لا يعنى العثور على وظيفة نهاية رحلة التعليم عند الفتيات الطموحات. لقد توظفت أحلام في إدارة إحدى الصحف في «الطريق» بعد تخرجها في مدرسة التجارة الثانوية: «ولكن مستمرة في التعليم».

دوافع العمل

لماذا تعمل المرأة؟.. يقدم نجيب محفوظ سببين يدفعان المرأة إلى سوق العمل: السبب الأول هو الاحتياج إلى العائد المادي كضرورة لا غنى عنها لمواجهة متطلبات الحياة، والسبب الثانى هو تحقيق الذات وإثبات الوجود، وقد يجتمع العاملان بلا تناقض بينهما.

فى القاهرة الجديدة، وبحماسه الذى لا ينضب، يقول اليسارى على طه مخاطباً حبيبته إحسان: «أجل يا حبيبتي. وظيفة المرأة أخطر شأنًا من عمل الجارية. محال أن أخون مبادئ، أو أن أرضى بحرمان للمجتمع عضواً جميلاً فأتنا مثلك!» وكانت إحسان مقتنعة برأيه على وجه آخر، لأن الضرورة تملئ عليها أن تختار مهنة يوماً ما..

الضرورة المادية هى التى تملئ على إحسان أن تبحث عن وظيفة بعد أن تنتهى من تعليمها، فالمسئولية الأسرية ثقيلة، ولا علاقة للأمر بالرغبة المبدئية فى العمل وخدمة المجتمع.

والحاجة المادية إلى العمل هى التى تدفع عبده سليمان، فى المراتب، إلى الالتحاق بوظيفة حكومية: «لم ترغب فى الوظيفة حتى توفى والدها..»

ولا تختلف ملامح اللوحة كثيراً بالنسبة لدنانير صادق، فى حديث الصباح والمساء، فبعد الكارثة التى حلت بأبيها، الذى سقط مشلولاً قبل أن يموت: «لم يعد أمامها إلا مواصلة التعليم والتطلع إلى العمل. لم يكن متاحاً لها إلا مدرسة المعلمات وكان على المعلمات وقتذاك أن يمضين حياتهن بلا زواج ما اردن الاحتفاظ بالوظيفة. لم تكن سعيدة باختيارها زهدت فجأة فى حلم الزواج الذى صاحبها منذ الصبا كانت أتعب أهل الأرض ولكنها اختارت تعاستها بنفسها..»

ما يجمع بين إحسان وعبده ودنانير هو إن الحاجة، إلى العمل، لظروف مادية قهرية، وليس الرغبة، فى العمل، لإثبات الذات وتحقيق الرسالة وتقديم الخدمات للمجتمع! هذه الحاجة ليست هى الدافع الوحيد لعمل المرأة، فبعض النساء يتمسكن بوظائفهن على الرغم من أنهن قادرات على الحياة فى كنف أزواجهن دون احتياج إلى العائد المادي من الوظيفة.

فى السراب، يسأل كامل لاط، قبل أن يقترب برياب:

• هل تواصلين العمل فى وظيفتك إذا تم الأمر كما أرجو؟

- ولم لا؟ إنى أحب عملى حبا جما..

ولأن رباب تحب عملها فى مجال التدريس ، ولا يمثل العائد المادى دافعا وحيدا للوظيفة، فإنها تصر على الاستمرار بعد الزواج. بدافع الشك، يعود كامل ليناقدش زوجه فى جدوى الاستمرار:

● رباب، لماذا تواصلين خدمتك فى الحكومة؟ لماذا تتجشمين هذه المشقة بلا ضرورة؟ لماذا لا تقنعين ببيتك كغيرك من الأزواج؟
فتفرست فى وجهى بإمعان واناة ثم قالت بهدوء:

- ألا تثق بى؟

فابتدرتها قائلاً:

- معاذ الله ولكنى..

وقاطعتنى قائلة:

- إذا كنت لا تثق بى فالأولى لى أن أغادر بيتك!

- رباب!

فلم تبال جزعى وقالت:

- إذا كنت ما تزال تثق بى فسأبقى فى وظيفتى.

- لك ما تشائين..

تمسك رباب بوظيفتها يصل إلى حد الاستعداد للتضحية بالزوج، ولعل الاعتزاز بالنفس، وليس حب العمل وحده، هو ما يدفعها إلى التشبث بالاستمرار، فهى تعى أن الشك فيها يقف وراء المطالبة باعتزالها العمل.

ومثلما تصمم رباب على التمسك بوظيفتها، تمارس أحلام فى «الطريق» تصحيحاً مماثلاً . يسألها صابر سيد الرحيمى:

«هل أنت سعيدة فى العمل؟»

- هه!

● هل تتركينه للبيت فى حينه؟

- إنى اعتبره عملاً لا محطة..

الإيمان بأهمية العمل يعنى غياب تناقضه الوهمى مع الزواج، فالزواج ليس البديل المنتظر، والزواج ليس نهاية لرحلة مؤقتة لا هدف من ورائها إلا العثور على زواج! وتواصل أحلام تأكيدها على الاعتزاز بوظيفتها والتمسك بها، فتقول لصابر، وهى

قتوهم أنى من الأعيان الأثرياء: «إنى سعيدة بعملى رغم أننى لست مثلك من الأغنياء».

عندما يكون العمل مشبعا مقنعا، فإنه يتحول إلى مصدر للسعادة. وإذا كانت رباب تهدد بالتخلي عن بيت الزوجية فى سبيل الوظيفة التى تحبها، فإن أحلام تمارس ذلك عمليا، وتترجم أقوالها النظرية إلى سلوك فعلى: «خطبت مرة وفسخت الخطبة عندما طالبنى بالاستقالة فى وظيفتى».

دورة الزمن

يدور الزمن دورته، فتتغير ملامح الصورة القديمة، ويتحول الصراع والجدال حول عمل المرأة إلى ما يشبه الذكرى التاريخية، ذلك أن المسألة قد حسمت لصالح المرأة وحققها فى العمل، وهو الحق الذى يتحول إلى واجب.

تشير رواية «المرايا» إلى أن عبدة سليمان، التى عنيت فى أيام الحرب العظمى الثانية، هى : «أول موظفة بإدارة السكرتارية، ويثير عملها عاصفة من التعليقات وردود الأفعال، التى تعكس موقفا سلبيا لا يستوعب فكرة مزاحمة النساء للرجال والاحتكاك بعالمهم».

فى الرواية نفسها، يثير تعيين كاميليا زهران موجة عاتية من الإحساس بضراوة الزمن عند نجيب محفوظ، فهو يعقد مقارنة بين جيلين كاملين، من خلال نموذجى عبدة وكاميليا: «يوم أن أقبلت علينا فى السكرتارية بضستانها الأنيق وشعرها الأسود المقصوص المطوق لرأسها، تذكرت عبدة سليمان، ولكن ما أبعد المسافة بين عام ١٩٤٤ وعام ١٩٦٥».

ما أبعد المسافة حقا، ليس بين العامين فحسب، لكن أيضا بين القيم والأفكار والقواعد الأخلاقية التى تعرضت لانقلاب شامل. بعد أن كان عمل المرأة مستنكرا ومرفوضا ومصدانا، أصبحت المرأة العاملة ركنا من أركان المجتمع، وتحولت الوظيفة إلى ضرورة لا غنى عنها، وتسهم فى رفع مكانة المرأة وتهيئتها للزواج.

فى «ميرامان» يعبر سرحان البحيرى عن المتغيرات الجديدة فى قوله: «إذا لم تكن العروس موظفة على الأقل، فكيف أفتح بيتا جديدا يستحق هذا الاسم فى زماننا المتوحش العسير».

الزمن المتوحش العسير، يملك القدرة الطاغية على تغيير القيم والأخلاق السائدة، فيجعل من عمل المرأة ضرورة، بعد أن كان مما يمس الرجولة ويسئ إلى الشرف. لقد

القراءة للجميع يعنى
زى ما تقول كده مواند
الرحمن .. يس بدل
اللحمة كتبي ..!!



محمد عبد الله

أصبح الرجل هو الذى يبحث عن المرأة الموظفة ليتزوجها، ويرحب بمعاونتها لمواجهة تيار الحياة المتلاطم القاسى.

فى الحب تحت المطر، يقول عبده بدران: «جميع بنات درب الحلة تلميذات والكبار منهن موظفات»!

قد لا يكون التعليم جيداً، للرجال والنساء على حد سواء وقد لا يكون العائد المادى من الوظيفة مشجعاً، لكن الحقيقة الراسخة أن عمل المرأة لم يعد يثير الدهشة، فهو ظاهرة عادية مألوفة، بل إن المرأة تمثل الأغلبية العاملة فى بعض إدارات المصالح الحكومية، وهو ما يتجلى فى «يوم قتل الزعيم»، عندما يقول علوان فواز «ما أكثر البنات فى إدارتنا».

ما أكثر البنات، وما أقسى دورة الزمن وقوته فى الهدم والتغيير، الذى تستحيل مقاومته!



الخيال المضطرب عند جماعة «الديوان»

وائل سيد عبد الرحيم

يرى الكثير من النقاد أن البداية الحقيقية للنقد الأدبي الحديث في النقد العربي المعاصر كانت مع «جماعة الديوان» (١)، ومن نافلة القول التذكير بأن هذه الجماعة كانت متأثرة أساساً «بالرومانسية» (٢)، ولكونها سلفاً أساسياً للممارسة النقدية العربية المعاصرة، فإنه من الضروري مراجعتها ومساءلتها في إطار ما يعرف «بنقد النقد»، وسوف أقوم في الدراسة المقدمة هنا بتتبع تمثل هذه الجماعة لأحد المفاهيم الأساسية في «الرومانسية»، نفسها قبل الانتقال إلى «جماعة الديوان».

يعد مفهوم «الخيال»، والتفرقة بينه وبين «التوهم»، من القضايا الأساسية في «الرومانسية»، وعلى الرغم من وجود كم هائل من الاختلافات حولهما عند النقاد الرومانسيين، فإن «سير موريس بورا» لخص المدخل إلى هذه القضية في : «تقرير أن الخيال لا يعالج ما لا وجود له، ولكنه يكشف نوعاً ما من الحقيقة، ويتصل اتصالاً وثيقاً بالبصيرة أو الشعور أو الحدث أظنها: الحدس» (٣)، وهكذا فإننا نجد أن «الخيال»، عند «الرومانسيين»، يتحول من كونه سبيل اختراع ما ليس له وجود، ليصبح وسيلة إدراك ما هو موجود بالفعل، ذلك الإدراك الذي لا يتم إلا عن طريق العمليات «العقلية - العاطفية»، التي جوهرها «الخيال»، في نفوسنا.

والمنطق الأساسى لهذه النظرة عند الرومانسيين، هو التمرد على النظرة الكلاسيكية، التى قللت من قيمة الخيال، وأخضعته فى تزمته لقوالب صارمة لا يجوز لأحد الخروج عنها (٤)، ومن المعروف أن الطابع العام للرومانسية، كان الثورة على الكلاسيكية، وعلى جميع أصولها وقواعدها بهدف تحرير الأدب، من سيطرة الآداب الإغريقية واللاتينية القديمة التى اتخذها الكلاسييون، إنجيلا للأدب، (٩٥)، لكن مع مرور الوقت أصبح للرومانسية، رؤيتها المميزة وتحليلها الخاص للأدب، وكان مفهوم الخيال، من بين العناصر المهمة لتلك الرؤية، ويبرز من بين نقادها كولريدج، (١٨٣٤ - ١٧٧٢)، ليس بوصفه مع ألمع النقاد الرومانسيين وحسب، وإنما بوصفه صاحب نظرية حول الخيال، تعد هى المحور الأساسى فى هذا الفكر (٦).

كان كولريدج، قد وضع التوهم، كمقابل للخيال، وجعل منهما شيئين متناقضين، فالتوهم، عنده هو قوة تجميعية يشبه عملها عمل الذاكرة، من تجميع وحشد ورص، مع تحرر من قديم الزمان والمكان، كما أن هذا التجميع للمدركات معا يتم من غير توحيد لها (٧)، أى أن التوهم، لا يستطيع أن يخرج بشيء متماسك من المعطيات التى يعالجها، فهو: ملكة عقلية، تخلو من الروحية العاطفية، لذلك فإنها تحشد، وتكدس، وترص، لكنها لا تصل من هذا كله إلى (الوحدة)، (٨).

أما الخيال، فهو على النقيض من ذلك تماما، فهو جوهر عمليات المعرفة، وهو القادر على الوصول إلى الوحدة الكامنة وراء الظواهر الحسية (٩)، إنه يمتاز عن التوهم، بما لديه من قدرة على التركيب بين الأشياء، وتشكيلها فى وحدة قائمة، فهو: ملكة (أظنه يقصد ملكة) عقلية، وقوة روحية عاطفية. لذلك فإنها أداة (موحدة)، تلمح بين الأشياء جوامعها، وترى فى الأجزاء والعناصر وحدتها، (١٠).

ولا يكتفى كولريدج، بتلك الوظيفة التى أعطاها للخيال، وإنما يمضى إلى تقسيم هذا الخيال، إلى قسمين: «أولى»، وآخر: «ثانوى». الأولى: هو تلك القوة الأولية التى بواسطتها يتم إدراك الإنسان بعامة، وهو متوفر بهذا الشكل عند كل البشر، أما الآخر: فهو الخيال الشعري، وهو تلك القوة التى تمكن الإنسان من الإدراك، ثم تتجاوز به إلى عملية خلق إبداعية، تذوب فيها المتناقضات معا، ويتم التوفيق بينها عن طريق الوقوف على ما بها من وحدة كامنة فيها (١١).

وكلمة «أولى»، التى يطلقها كولريدج، هنا توضح ما يراه من كون هذا النوع من الإدراك

هو نوع بدائي، أو عادي، يمكن أن يقع به الكثير من الأخطاء، بينما كلمة «ثانوي»، تعنى نوعاً من التمييز ورفع الشأن لهذا «الخيال»، (١٢)، لذا فهو ليس بالضرورة متوفر عند كل الناس، بل هو خاصية مميزة للمبدعين، ويمكن تلخيص هذه المفاهيم الأساسية عند «كولريدج»، على النحو التالي:

المفهوم	التعريف	العمل
«الوهم»	قوة تجميع ورص.	تحشد وترص ما تجمعه معاً، دون أن تخرج منه بشيء موحد
«الخيال»	قوة توحيد وخلق	تركب المدركات معاً، فتخرج من ذلك بشيء، موحد جديد.
«الخيال الأولي»	قوة توحيد إدراكي.	وسيلة الإدراك المتوفرة عند كل الناس، لكن من الممكن أن يقع بها بعض الأخطاء.
«الخيال الثانوي»	قوة توحيد إبداعي	تفكك المدركات ثم تركيبها من جديد في بناء موحد، وهي لا تتوفر إلا لدى الشعراء فقط، فتمكنهم من رؤيا مميزة للأشياء. (١٣).

والآن عودة إلى «جماعة الديوان»، لقد ذكر «العقاد» (١٨٨٩ - ١٩٦٤) أن «شكري» (١٨٨٦ - ١٩٥٨) هو رائد التفرقة بين «الخيال»، و«التوهم» على الرغم مما بهما من خلط والتباس عند أغلب النقاد الشرقيين والغربيين على حد سواء (١٤)، وهو ما يعنى اطلاع أعضاء هذه الجماعة على أصول مفهوم «الخيال»، في الأصل الغربي «الرومانسية»، بل إن «العقاد»، يصور الأمر وكأنه معضلة كبيرة يصعب الخروج منها بصورة واضحة حول «الخيال»، ويصور «شكري»، بوصفه صاحب تفرقة مهمة بين «الخيال»، و«التوهم»، تعد أهم مما هو موجود عند الرومانسيين الغربيين أنفسهم!

ونص التفرقة التي يشير إليها «العقاد»، عند «شكري»، يقول فيه - وسوف أنقله كاملاً على الرغم من طوله نظراً لأهميته هنا - : «إن التخيل هو أن يظهر الشاعر الصلات التي بين الأشياء والحقائق، ويشترط في هذا النوع أن يعبر عن حق، والتوهم هو أن

يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود، وهذا النوع الثانى يغرى به الشعراء الصغار ولم يسلم منه الشعراء الكبار، ومثله قول أبى العلاء:

واهجم على جنح الدجى ولو أنه أسد يصول من الهلاك بمخلب
والصلة التى بين المشبه والمشبه به صلة توهم ليس لها وجود، وكذلك قول أبى العلاء فى سيل النجوم:

ضرجته فى دما سيوف الأعادى فبكت رحمة له الشعريان
أى أعادى؟ وأى سيوف، فى مثل هذا البيت ترى الفرق واضحا بين التخيل والتوهم، وأما أمثلة الخيال الصحيح، فهو أن يقول قائل: إن ضياء الأمل يظهر فى ظلمة الشقاء، كما يقول البحتري:

كالكوكب الذى أخلص ضوءه حلك الدجى حتى تالق وانجلي
فهذا تفسير للحقيقة وإيضاح لها، وكذلك قول الشريف:
فما للزمان رمى قومي فزعزعهم تطاير القعب لما صكه الحجر
والقعب: القدح، فهو يشبه تفرق قومه بتطاير أجزاء الإناء المكسور، وهذا أيضا وتوضيح لصورة حقيقية من الحقائق وهى تفرق قومه... (١٥).

وتعقبا على هذه التفرقة، فإنى أرى أن مقولة «شكرى، بأن «الخيال، يظهر الصلات بين الأشياء، قريبة إلى حد ما من مقولة «كولريديج، بأن «الخيال، يركب المدركات معا، أما مقولته بأن «التوهم، هو جمع بين شيئين معا ليس بينهما صلة، أى تجميع ورص وتكديس للأشياء، فإنى أراها متطابقة إلى حد كبير مع مقولة «كولريديج، حول «التوهم، لكن برغم ذلك تبدو رؤية «شكرى، غير واضحة المعالم، خاصة عند النظر إلى الأمثلة التى يوردها بهدف التفرقة بين «الخيال، و«التوهم».

إن البيتين الخاصين «بالخيال، عنده يأتى مصدر استحسانه لهما من كونهما يعبران عن حقيقة من الحقائق، وهذا التعبير هو ما جعل «الخيال، فى هذين البيتين «خيالا صحيحا، ولا يظهر فى البيتين كيف أبان «الخيال، الصلات بين الأشياء، كما حدد هو كشرط «للخيال، من قبل، وعلى النقيض من ذلك أيضا، البيتان اللذان ضربهما كمثال «للتوهم، فإنه لا يوجد فيهما جمع بين أشياء ليس بينهما صلة، كما اشترط هو فى تعريفه «للتوهم، وإنما بهما صورة خيالية محقة، ترسم تجاوبا رائعا للطبيعة مع المدركات الحسية.

والطريف أن تجاوب الطبيعة هذا - الذى يرفضه «شكرى، فى مقولته السابقة - هو

من السمات الأساسية، للرومانسية، (١٦) التي من المفترض أن، جماعة الديوان، تنطلق منها أساساً، وهكذا فإنه من الملاحظ أن أمثلة، شكري، التوضيحية حول، الخيال، والتوهم،، تتضاد مع الإطار النظري الذي وضعه لهما، أما لو تم عكس موضع الاستشهاد بهذه الأبيات، فيتم وضع ما خصصه، للتوهم، موضع، الخيال،، فإنه يتطابق في هذه الحالة أكثر مع تعريفه النظري من ناحية، ويقترب من طابع، الرومانسية، المحلقة في، الخيال، من ناحية أخرى، لذا فإن السؤال الذي يفرض نفسه هنا هو: تحت أى إطار نظري جاء استشهاد، شكري، بهذه الأبيات؟

إن تتبع مفهوم، الخيال، في المرحلة السابقة على، جماعة الديوان، في الممارسة النقدية العربية، أعني، المرحلة الإحيائية،، يوضح أن اختيار، شكري، لأبيات الاستشهاد هذه، يتوافق مع رؤية هذه المرحلة أكثر مما يتوافق مع إطاره النظري الذي صاغه في مقولته السابقة.

لقد كان نقاد، المرحلة الإحيائية، قد وضعوا تفرقة بين، الشعر، والنظم، على أساس خاصية نوعية يمتاز بها الأول دون الآخر هي، الخيال،، وهي خطوة تعد متقدمة بالنسبة لتلك الفترة مقارنة بالتدهور الذي كان سائداً من قبل، لكن هؤلاء كانوا ينظرون إلى، الأدب، أساساً من منظور أخلاقي اجتماعي، يتحول فيه، الأدب، إلى أداة تعليمية أخلاقية أكثر من كونه ذا خاصية فنية جمالية، لذا كانت وظيفة، الخيال، الأساسية عندهم أنه : «رداء خادع تكتسى به الحقائق، فتخفى مرارتها وجفافها على العامة الذين هم أشبه بالصغار الذين لم يشبوا عن الطوق فكرباً، (١٧).

لذا كان لا يسمح لهذا، الخيال، بالانطلاق أو التحرر من أسر الواقع، بل كان عليه أن يكون، متعلقاً، - بتعبير، جابر عصفور، - يراعى قوانين الاحتمال وحدود المنطق، ويستمد مفرداته من معطيات الواقع ومكوناته، لكي يخرج المنتج الخيالي النهائي إما مشابهاً للواقع، أو ما يجب أن يكون في الواقع (x)، وذلك لكي يحقق، الخيال، فعالية تأثيره في المتلقي من وجهة نظرهم (١٨)، خاصة عندما يجد المتلقي نفسه أمام عوالم على الرغم من أنها منشأة عن طريق، الخيال، إلا أن، مظنة الكذب، منتفية عنها تماماً، وهو ما يفرض على، الخيال، ضيقاً، يعوقه عن القيام بدوره في إثراء، الأدب، وفي تحقيق، الجمال الأدبي،.

ومن الواضح أن اختيار، شكري، للأبيات الخاصة، بالخيال،، والتوهم، متأثر بهذه النظرة الإحيائية، بل إن وصفه، للخيال، بأنه، «صحيح، دليل على ذلك أيضاً، لكونه

قريب بشكل أو بآخر من نفي «مظنة الكذب» عند «الإحيائيين»، كما أن تمجيده لتعبير البيتين الخاصين «بالخيال» عن حقيقة من الحقائق، وتفسيرهما لهذه الحقائق، ذلك يخضع لتلك النظرة التعليمية الأخلاقية الخاصة بالإحيائيين، أكثر مما يتبع مفهومه النظري حول «الخيال» و«التوهم» أو مفهوم «الرومانسية» ذاتها، وهو ما يعنى أن «شكري» الذى انطلق متأثراً «بالرومانسية» فى محاولة تجديد الممارسة النقدية العربية، عن طريق الثورة على «المرحلة الإحيائية» السابقة عليه، كان واقعاً تحت تأثير بعض نظرات تلك المرحلة أساساً.

ولم يكن الحال يختلف كثيراً عند باقى الجماعة فى هذا الصدد أيضاً، فها هو «العقاد» نفسه يشير إلى أن «الخيال» ليس كما هو المعتقد أنه نوع من أنواع الكذب، أو القول الذى يفترض فى قائله أنه لا يصدق (١٩)، ثم يمضى فى التفرقة بينه وبين «التوهم» فى الأدب، على أساس أن «الفن الذى يعتمد على التوهم هو الفن الذى يرضى شهوة من الشهوات يفتقدها الإنسان فى عالم الحس، فيموهها عليه فى عالم الأحلام. أما الخيال فإنه لا يخاطب غرائز المتلقى ولا يتوخى تسليته أو إثارة إحساسه. بل يعتمد إلى الأشياء التى يحسبها الناس إحساساً مبهماً أو مضطرباً فيجلوها لهم فى صورة فنية» (٢٠).

«العقاد» إذن يجعل «التوهم» مخاطبة الشهوات عند القراء، بينما «الخيال» هو تقديم المبهم والغامض من الأحاسيس والمشاعر فى صورة فنية واضحة، وفضلاً عن عدم ذكر «العقاد» كيف يتم جلاء هذا «المبهم» والغامض، أصلاً، فإن «الدور الفنى» الذى يقوم به «الخيال» فى تحقيق «الجمالية الأدبية» مختلف تماماً عنده. ومما يثير الدهشة فيما يخص «الخيال» عنده أيضاً، أنه أخذ بنظرية «رينان» العنصرية، التى تحصر «سعة الخيال» فى الجنس الآرى مطلقاً، وتنفيها عن الجنس السامى، وهى نظرة ذات أبعاد استعمارية واضحة، حاول «العقاد» تخليصها منها بأن جعل الأديب الذى يتسع خياله فى أدبه يكون جامعاً لصفات الجنس الآرى، على الرغم من كونه من أبناء الجنس السامى (٢١)، وهى نظرة بها الكثير من المغالطة فى أساسها نفسه، فضلاً عن عدم إفادتها لأى من «الأدب» أو «النقد».

إذن هناك إجماع بين «العقاد» و«شكري» على أن «الخيال» ليس نوعاً من أنواع الكذب، لكن «العقاد» وبشكل أخلاقى أيضاً يجعل «التوهم» فى الفن هو مخاطبة الغرائز والأحاسيس، وذلك يذكرنا بنحو أو بآخر برفض نقاد الإحياء للأدب الذى يتناول الأمور

الغزلية الحسية، لكونه ضار بالمجتمع وخطر على الناشئة من فتيات وفتيان (٢٢)، ولم يتبق معنا في هذا الصدد إلا تتبع رؤية «المازني» (١٨٨٩ - ١٩٤٩) حول «الخيال».

و«المازني» لا يخرج عن الدائرة نفسها في تعريف «الخيال»، فهو يرى: «أن الخيال السليم هو الخيال الذي يؤلف بين العناصر المختلفة ليخلق شيئاً جديداً» (٢٣)، ويرى أيضاً أن «الخيال المحلق» في «الأدب» ليس بمنفصل عن الواقع، وإنما هو قائم ومعتمد على هذا الواقع، فهو يرى أن الشياطين وعرائس البحر والغاب التي يعج بها الشعر الغربي: «(...) ليست مخلوقة خلقاً وإنما هي» على بعدها وغرابتها، مما استحدثه الخيال النشيط من مألوف بنات الدنيا ولصوصها، فهي أسماء مستعارة لشخصيات مكونة من متفرق ما يلحظ في ناس هذه الدنيا» (٢٤).

لكن «المازني» أيضاً يعود إلى النظرة «الإحيائية» عندما يعترض على البيت الذي يقول:

بكت عيني اليسرى فلما زجرتها
عن الجهل بعد الحلم أسبلتا معا

لأنه يرى فيه مخالفة لما هو في الواقع، فلا يمكن للفرد أن يبكي بعين واحدة، كما أن البكاء بعين واحدة لا يدل على الحزن الشديد كما يقول (٢٥)، وهي نظرة نقدية تعتمد على الحدود المنطقية بشكل صارم، كما هو الحال عند «الإحيائيين» من قبل.

إذن مفهوم «الخيال» عند «جماعة الديوان» مفهوم مضطرب، فهم يصرون على نفي اعتبار «الخيال» نوعاً من الكذب، ويصرون كذلك على أنه عملية تجميع وتركيب بين الأشياء، وهي رؤية تستمد قوامها مباشرة من أصول «الرومانسية»، ثم يعودون بعد ذلك إلى الرؤية الإحيائية الأخلاقية المنطقية عند التمثيل أو التطبيق النقدي، أي أن فهم «جماعة الديوان» «للخيال» هو فهم ملتبس بين «الرومانسية» و«الإحيائية»، فهم يتنكرون لما عند الإحيائيين من أصول على مستوى التنظير، ثم يعودون إلى الأخذ بالمفاهيم الإحيائية عند التطبيق، وذلك يضعنا في مواجهة ظاهرة لها تأثير خطير على «النقد العربي»، ألا وهي ظاهرة «تداخل المناهج».

إن «تداخل المناهج» يختلف عن «تجاوز المناهج»، فالأول يعني أن مجموعة من السمات الخاصة بمنهج معين، تتسرب إلى أصول منهج آخر، أما «تجاوز المناهج» فهو يعني بقاء المنهج القديم بكل خصائصه وممارساته، حاضراً من خلال أنصاره بالمجاورة مع المنهج الآخر، و«تجاوز المناهج» ليس له ضرر كبير على «الممارسة النقدية»، وإن كان هو علامة على عدم القدرة على التطور وتحقيق «القطيعة المعرفية» مع الأصول القديمة. لكن «تداخل المناهج» هو على قدر كبير من الخطورة على الرغم من كونه بشكل أو بآخر،

أحد مظاهر التكييف الشقافى للمعطيات الجديدة الوافدة عادة، والتي تدخل فى مواجهة مع الممارسات السابقة المتجذرة فى الثقافة المقتبسة.

وفى اعتقادى أن سبب حدوث التداخل المنهجى، هو عدم القدرة على تمثيل المفاهيم الجديدة بشكل صحيح من ناحية، وعدم القدرة على تصور الكيفية التى يجب أن تكون عليها هذه المفاهيم فى البيئة الجديدة المقتبسة إليها من ناحية ثانية، وعدم التعامل مع هذه المفاهيم بشكل موضوعى سواء من قبل مقدميها أو رافضيها من ناحية ثالثة.

أما الأخطار التى تنطوى عليها ظاهرة التداخل المنهجى، فهى: أولاً عدم نجاح المفاهيم الجديدة فى تحقيق الفعالية المطلوبة فى مواجهة ما اقتبست من أجله أساساً، وثانياً عدم القدرة على تحقيق مبدأ التطور الذاتى فى مواجهة ما يجد من متغيرات، لتصبح قاعدة اقتباس المفاهيم الجاهزة هى الأساس فى مواجهة المتغيرات عادة، وثالثاً زعزعة منهجية الممارسة النقدية، إذ لا يتوقع من هذه الممارسة أن تكون منضبطة وهى تنادى بأصول نظرية معينة، ثم تقوم باتباع شىء آخر غير ما نادت به عند التطبيق.

على أية حال، إن الكشف عن التداخل المنهجى، فى الممارسة النقدية العربية فى هذه المرحلة المبكرة من مراحل نشوئها، يكشف عن أن ارتباط المشكلات التى تعاني منها هذه الممارسة فى الوقت الحالى بهذه الجذور الأولى، وما من سبيل إذا ما رغبتنا حقاً فى تقديم حل لهذه المشكلات، إلا العودة بمراجعة المفاهيم النقدية فى مسيرة الممارسة النقدية، من أجل فض هذا الالتباس والتشويش اللذين من الصعب الوصول إلى أية منهجية حقيقية فى ظل وجودهما، ومن هنا فإن آخر ما أختتم به حديثى هو الدعوة إلى المزيد من المراجعات للمفاهيم والمناهج التى ورثناها عن الأجداد، حتى نتمكن من مراجعة المفاهيم والمناهج التى نشتغل بها حالياً فى خطوة لاحقة للأولى.

هوامش:

- ١- أنظر على سبيل المثال حول هذه النظرية: د. سيد البحراوى: البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٣م، ص ١٧، وأنظر: د. عز الدين الأمين: «نشأة النقد الأدبى الحديث فى مصر»، ط ٢، دار المعارف، ١٩٧٠م، القاهرة، ص ٨-٩. وأنظر أيضاً: د. شكرى عياد: «المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب

- والغربيين، عالم المعرفة، (عدد رقم ١١٧)، الكويت، ١٩٩٣م، ص ١٠٠.
- ٢ - أورد الدكتور مجدى أحمد توفيق ثبوتا رائعا لما اتفق عليه الباحثون من تأثير جماعة الديوان بالرومانسية بوجه عام، أو ببعض أعلامها على نحو خاص، وأورد أيضاً اعترافات أعضاء الجماعة أنفسهم بهذا التأثير، مما يغنى عن ذكره ثانية هنا، راجع : د. مجدى أحمد توفيق: «مفاهيم النقد ومصادرها عند جماعة الديون»، الهيئة المصرية للكتاب، (سلسلة دراسات أدبية)، القاهرة، ١٩٨٢م، ص ١١٩-١٣٦.
- ٣ - نقلا عن : السابق، ص ٣٢٨.
- ٤ - أنظر: د. محمد زكى العشماوى: «دراسات فى النقد الأدبى المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع. القاهرة، ١٩٩٤م، ص ٢٥٠.
- ٥- أنظر: د. محمد مندور: «الأدب ومذاهبه»، ص ٦، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص ٥٥.
- ٦- د. عبد المنعم تليمة: «مقدمة فى نظرية الأدب»، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت، ص ١٩٤.
- ٧ - أنظر: د. مجدى أحمد توفيق: «مفاهيم النقد ومصادرها عند جماعة الديوان»، مرجع سابق، ص ٣٢٩-٣٣٠.
- ٨ - د. عبد المنعم تليمة: «مقدمة فى نظرية الأدب»، مرجع سابق، ص ١٩٥.
- ٩- أنظر: د. محمد زكى العشماوى: «دراسات فى النقد الأدبى المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٤م، ص ٢٥٧.
- ١٠- د. عبد المنعم تليمة: «مقدمة فى نظرية الأدب»، مرجع سابق، ص ١٩٤ - ١٩٥.
- ١١- أنظر: د. محمد زكى العشماوى: «دراسات فى النقد الأدبى المعاصر، مرجع سابق، ص ٢٥٧ - ٢٥٨.
- ١٢- أنظر: د. مجدى أحمد توفيق: «مفاهيم النقد ومصادرها عند جماعة الديوان»، مرجع سابق، ص ٣٣٠.
- ١٣- السابق، ص ٢٣١، ولكننى أضفت وعدلت كثيرا عما أورده، هو بغية إيضاح الفكرة بأكبر قدر ممكن.
- ١٤ - أنظر: د. محمد مندور: «النقد والنقاد المعاصرون»، نهضة مصر، القاهرة، ٢٠٠٤ ص ٥٢، وعلى الرغم من أن «المازنى، هاجم «شكرى، فى «الديوان»، إلا أنه لا يمكن فصل «شكرى، عن هذه الجماعة بأية حال من الأحوال، وذلك لكونه صاحب الفضل الأول فى

توجيه ،العقاد، والمازنى، نحو الرومانسية، من ناحية، كما أن ،العقاد، والمازنى، عادا واعترفا بفضلله وأهميته فى أواخر أيامهما من ناحية أخرى، أنظر : ص ٤٢-٤٥ من هذا المرجع نفسه أيضاً.

١٥- نقلا عن السابق، ص ٥٢ - ٥٣.

١٦- أنظر: د. محمد غنيمى هلال: ،الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت، ص ١٥٣.

١٧- د. جابر عصفور: ،قراءة النقد الأدبى، مكتبة الأسرة، (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، القاهرة، ٢٠٠٢م ص ١٢٢.

(*) يجب توضيح أن المقصود بـ «ما يجب أن يكون فى الواقع، هنا، يعنى أن يكون ما فى العمل الأدبى متحددا على أساس المؤلف من سنن الحياة، أو ما يسمع بمثله، احتراسا من أن يتبادر إلى الذهن أية معان أخرى، تتداخل مع تلك الموجودة فى الواقعية، ولزيد من التوضيح أنظر إلى المعنى المقصود بمشابهة الواقع، التى يتحدد عليها ،الصدق الفنى، عند الإحيائيين، فى د. شكرى عياد: ،المذاهب الأدبية عند العرب والغربيين، مرجع سابق، ص ٩٤.

١٨- أنظر: د. جابر عصفور: ،قراءة النقد الأدبى، مرجع سابق، ص ١٠٩، ومن المفيد مراجعة الفصل بأكمله: ص ٣٦- ١٣٥.

١٩- أنظر: د. أحمد إبراهيم الهوارى: ،نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر، ص ٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣م، ص ١٥٣.

٢٠- نقلا عن: السابق، ص ١٥٣ - ١٥٤.

٢١- أنظر: د. شكرى عياد: ،المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، مرجع سابق، ص ١١٥- ١١٦.

٢٢- راجع: د. على شلش: ،نشأة النقد الروائى فى الأدب العربى الحديث، مكتبة غريب، القاهرة، د.ت، ص ٥٠- ٥٣.

٢٣- د. محمد مندور: ،النقد والنقاد المعاصرون، مرجع سابق، ص ١٤٩.

٢٤- نقلا عن د. شكرى عياد: ،المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، مرجع سابق، ص ١٢٤.

٢٥- أنظر: د. محمد مندور: ،النقد والنقاد المعاصرون، مرجع سابق، ص ١٥٠.

١٩٦٧ .. نكسة أم هزيمة ؟

شهادة أدبية على مرحلة تاريخية

قاسم مسعد عليوة

(١)

بكل تأكيد هي هزيمة .. هزيمة تسبب فيها كبار قادة القوات المسلحة . لكن المدنيين وصغار الضباط والجنود خفضوا وطأتها وحولوها إلى نكسة . اللفظة ابتكرتها السلطة مستعينة بخبرتها في مجال خلق الرطانات الخاصة بها .. كانت مجرد مفردة ، من فيض المفردات الكثيرة التي ينطوى عليها قاموس الرطانة السلطوية ، اختارته بهدف التهوين والإخفاء .. التهوين من النتائج المرعبة التي أسفرت عنها الهزيمة ، والإخفاء للحقائق المرة التي أدت إلى هذه الهزيمة ؛ لكن الشعب بتضحياته وصبره وعناده ، والجنود وصغار الضباط بصمودهم وتخطيهم لوقع الهزيمة ، أثبتوا أن الروح الوطنية تستعصى على الانكسار ، وأضرب مثلاً بوقائع عشتها فعلاً وما زالت لأبد بذاكرتي وسابحة في دمي .

قبل النكسة ، كنتُ مسجنداً بالجيش ضمن قوة وحدة الانتقاء والتوزيع بمنطقة التجنيد لمخافضات قناة السويس وسيناء وشرق الدلتا . وكانت مهمتنا هي إجراء

الاختبارات الذهنية والنفسية والمهنية للمجندين ، ثم توزيعهم على أسلحة الجيش المختلفة وفقاً لمعايير محددة من حيث التأهيل العلمى والمهنى ودرجات الذكاء والحالة الجسدية ومستويات الاستجابة والتحكم فى الانفعالات ، وذلك وفقاً لاحتياجات كل سلاح . وكان مقر هذه الوحدة آنذاك بمعسكر التل الكبير الواقع فى نطاق محافظة الإسماعيلية .

قبل الحرب بأسابيع شاهدتُ أرتال المجنزرات والعربات المصفحة وغير المصفحة وهى تخرج (بشحمة) ، من مخازنها داخل المعسكر ، وتتحرك فوق القطارات المتجهة إلى ميدان القتال . وقتها غزتنى مشاعر الافتخار لدرجة أننى طلبتُ من قائد الوحدة الموافقة على نقلى إلى أى تشكيل قتالى فى الجبهة ، إلا أنه رفض ، وكشف لى السبب .. ثلاثة آخرون من قوة الوحدة طلبوا نفس الطلب ، فكيف سيكون شكل الوحدة إذا ما وافق على النقل ؟

أيام جد قليلة وعمتْ الفوضى المعسكر شاسع الأرجاء ، وازدحم بالمجنزرات والمدافع والمعدات وجنود الاحتياط والقوات الرئيسية .. كل شىء مغبر والشفافة مشققة والملابس ممزقة وأغلب الملابس مدنى ، لم يتمكن جنود الاحتياط من استبدال الزى العسكرى به ، أو أنهم رأوا أن إعادة ارتدائه آمن لهم وأسلم .

كنتُ وقتها أجلس ملجوماً مهموماً أمام التليفزيون الذى كان يبث نشيد بلادى بلادى بصوت محرم فؤاد ويشير إلى بيان هام سيلقيه جمال عبد الناصر . من تأثير حركة المجنزرات والمعدات الثقيلة العائدة اهتزت صورة جمال عبد الناصر فوق شاشة التليفزيون وهو يعلن قرار تنحيه ، ويترك دفعة الحكم لـ زكريا محى الدين . كنتُ وزملائى فى حالة من الحزن الشديد .. عينا عبد الناصر زائغتان وعيوننا دامعة .. كنتُ منفعلاً جداً ، وكان صدرى ينتفخ ويفرغ مثل كور الحداد ، وأنا فى هذه الحالة هيمت بالنهوض ، لكننى لمحتُ شيئاً مطبوعاً على الشاشة سمرنى نصف واقف نصف جالس . شىء ثابت غير مهتز ، مع أن كل شىء حتى هذه اللحظة كان مهتزاً .. من فورها ثبتت كل الأشياء .. المجنزرات .. حركة العائدين .. التليفزيون .. وصورة عبد الناصر . من

وضعى الغريب ، فى لحظة الثبات تلك ، رحتُ أتأمل هذا الشيء . كان ملتصقاً بجمال عبد الناصر . اتعرفون ما هو ؟ .. إنه منديل .. نعم منديل .. منديله .. منديل جيب سترته العلوى .. منديل قماشى كسائر المناديل التى توضع فى الجيوب العلوية للمسترات ، لكنه . وبالله من رمز جلى الدلالة . كان متشكلاً على هيئة أهرامات مصر الثلاثة ، متلاصقة وثابتة ومتأببة على الاهتزاز . صدر عبد الناصر المهزوم يحمل أهرام مصر .. العينان الزائغتان والصدر المأزوم والأهرام الثابتة .. شدنى هذا الرمز شداً ، واعترتنى مجموعة من العواطف الجارفة فرحتُ أصيحُ وأردد بصوت هستيرى " ودونى سينا .. أنا مواطن كريم " ، وإذ بأطرافى تتصلب وجسمى كله يتشنج ، فكبروا فى أذنئ ودسوا المفاتيح فى قبضتى .

لما استبعدتُ نفسى ، كانت طائرات الفانتوم والميراج تمرقُ فى سماء المعسكر ومن خلفها تطاردها الصواريخ .. صواريخنا المصرية .. كانت ما تزال لدينا صوايخ قادرة على الانطلاق . لحظتها ، ومن فورهم ، من فوق مركباتهم ، ومن داخل الخنادق ، خلف التباب ، وفى المساحات العراء ، اتخذ الجنود المهوشون المغبرون المرهقون متورمو الأقدام مشققوا الشفاة أوضاع التنشين بأسلحتهم الخفيفة والشخصية ، وراحوا يقذفون الطائرات الفائرة بالنيران . وأذكر أن واحدة قد أصيبت وراحت تجر ذيلاً طويلاً من الدخان الكثيف وهى تبتعد عن حدود المعسكر . وقتها أيقنتُ أننا مازلنا قادرين على المقاومة.

بعدها نقلتُ ورفقة من زملائى المؤهلين إلى قيادة الجيش الثانى الميدانى بالقصاصين ، ومنها إلى محطة فايد العسكرية ، ومنها إلى الجيش الثالث الميدانى . لقد كان الفريق محمد فوزى يعيد تنظيم الجيش . كانت لديه فلول جيش تصلح لإعادة التنظيم ، وكان هناك شعب يمتلك روحاً قوية مستعدة لرتق كل خروقات الجيش ودفعه دفعاً لاستعادة كرامته وكرامة الوطن.

صحيح أن مفردة النكسة واحدة من المفردات الكثيرة التى يحتويها قاموس رطانات السلطة الغنى بالزيف المغطى بلون الذهب وما هو من الذهب فى شيء ، وصحيح أيضاً

أن السلطة ما استخدمت هذه المضرورة إلا لتغمية الشعب فلا يرى إلا ما تريده هي أن يراه ، لكن الأصح ، والأجدر أن نقف أمامه ونبرزه ، هو أن الخيار الذي ارتضاه الشعب وقتها وارتضته قواعد الجيش ، طواعية ودونما إملاء سلطوى ، كان هو خيار المقاومة .

لنبدا بقواعد الجيش ، بجنوده وصغار ضباطه أولئك الذين لم يفروا عقب انسحابهم ، بل وفدوا وقدّموا أنفسهم واسلحتهم إلى معسكرات تجمع الشاردين ، التي أنشأها الفريق محمد فوزى ، واتجهوا دونما تدمير إلى التشكيلات القتالية التي كانوا بها أو استحدثت استحداثاً ، وفوق هذا فإن الأغلبية الكاسحة منهم لم ترتض إلا لتفاف حول ما عملت جماعة المشير عبد الحكيم عامر على تدبيره ، وغير هذا وذلك حققت فرق منهم مجموعة من الانتصارات المبكرة على العدو مضیعة عليه فرص التباهى بما حققه فى ٥ يونیه ١٩٦٧م . ، وأقصد بها تلك الانتصارات المشهودة التي حققتها القوات المصرية القاعدية ، منها على سبيل المثال : ضرب تجمعات العدو المدرعة والميكانيكية فى منطقة رمانة شمالى سيناء بمقذوفات لنشات البحرية المصرية مساء يوم ٧ يونیه ١٩٦٧م . (أى فى عز الحرب) ، والانتصار المثلالى الذى تحقق ليلة ٣٠ يونیه وفجر أول يوليو ١٩٦٧م . فى معركة رأس العش ، وتحطيم عدد من طائراته فى المعركة الجوية الشهيرة التى شهدها يوم ١٤ يوليو ١٩٦٧م . ، وإغراق المدمرة إيلات أمام شواطئ بورسعيد فى ٢١ أكتوبر ١٩٦٧م . ، والهجوم على النقطة القوية فى الدفرسوار فى أكتوبر ١٩٦٨م . ، وتدمير النقطة الحصينة أمام بورتوفيق فى ١٠ يوليو ١٩٦٩م . ، وغيرها من العمليات الجريئة التى اتخذت فيها التشكيلات الحربية المصرية القاعدية مواقف الهجوم ، ولعل من أبرزها عملية إغراق عدد من سفن النقل البحرى والسفن المساعدة وتصديع أرصفة ومنشآت ميناء إيلات الإسرائيلى . فهل كان هذا الأداء أداء مهزومين ؟ .. الهزيمة لم تكن هزيمة جنود مصر وضباطهم الأصاغر ، وإنما كانت هزيمة قادتهم الأكابر .

أما الشعب فقد انتفض انتفاضته الشهيرة فى ٩ و ١٠ يونیه ١٩٦٧م . معلناً رفضه لقرار عبد الناصر بالتناحي ، وأكمل هذه الانتفاضة باحتجائه الصاخب على الأحكام الهزيلة التى صدرت بحق من تسببوا فى هزيمة الجيش ، وتظاهروا ضد السادات

وسياسة الاحرب والاسلم ، وأصدر فريق من مثقفيه بياناً ضد سياسات السادات . كذبت السلطة الساداتية على الشعب كثيراً ، وانقلبت على مثقفيه ، وصدرت إليه كم من الزيف كبير ، لكن الكذب لم ينطل عليه ، والزيف لم يخدعه .. لم يستنم لممارسات السلطة على الرغم من حرج الموقف وإنما أثر أن يفضحها بمواقفه ويسلوكه اليومى مثلما فضحها بنكاته . أكثر من هذا فرض هذا الشعب إرادته على حاكميه و على أعدائه معاً ، والحرب . كما هو معروف . حرب إرادات ، فكانت حرب ١٩٧٣ م . ومن العجيب أن العدو الذى حقق نصراً عسكرياً باهراً لم يتأمله عن بعد أو قرب فى حرب ١٩٦٧ م . لم يستطع أن يفرض إرادته على مصر ، فى حين نجح فى فرض هذه الإرادة بعد هزيمته فى حرب ١٩٧٣ م . والسبب إنما يعود إلى اختلاف منطلقات القيادة السياسية المصرية فى كل من الحربين ، فشتان بين قيادة سياسية تناقضت تناقضت مع الصهيونية العالمية والاستعمار الذى تزعمته الإمبريالية الأمريكية ، وأخرى مدت الجسور التواد مع العدو وأعلنت أن ٩٩% من أسباب الصراع العربى الإسرائيلى يعود إلى أسباب نفسية ، وانحرفت بأقصى زاوية ميل باتجاه العدو الأمريكى وسلمته كل المفاتيح .

من الطبيعى أن تهز حرب ١٩٦٧ م . المجتمع المصرى من جذوره . ومن الطبيعى أيضاً أن تسبق هزة الجذور أرجحة الفروع والهجمات . وهل هناك ما هو أعلى هامة ، ومن ثم أكثر أرجحة ، من هامة السلطة ؟ .. المجتمع المصرى أظهر الصلابة ، وتمسك بوحدة عنصرية ، وراجع نفسه ؛ والسلطة عمدت أول ما عمدت إلى إعادة تنظيم الجيش ثم رتبت أولوياتها ، لكنها لم تتخل عن إرثها من الرطانة ، ومن خبراتها مع هذا الإرث رفعت شعار " لا صوت يعلو فوق صوت المعركة " ، وتوالت الرطانات وهاجّة البريق ، فتارة المرحلة مرحلة صمود ، وأخرى مرحلة ردع .

فى عهد جمال عبد الناصر ، عندما عمدت السلطة إلى الالتحام بالطبقات الشعبية وأخرجت اليساريين من المعتقلات ، تحسنت هذه الرطانات وأصبحت . على الرغم من كونها رطانات . على قدر من العذوبة كبير ، ودخلتها تعبيرات من نوع : الاشتراكية العلمية ، الديموقراطية الشعبية ، تحالف قوى الشعب العامل . ويسجل التاريخ أن بعضها وجد طريقه باتجاه التطبيق ، لكنه كان تطبيقاً غير مكتمل بسبب

من كونه تطبيقاً مؤسساً على رطانة ؛ أما فى عهد السادات المشغول بهموم السلطة بعد انقلابه على المنجز الناصرى فقد ساءت هذه الرطانة وتشوهت ، فأصبح اليساريون قلة مندسة ، وصار المناضلون مناضلى ميكروفونات ، وأضحت للديموقراطية أنياب ومخالب ، وظهرت ديموقراطية المفرمة ، وتحول الطلبة من وجهة نظر السلطة إلى " شوية عيال " ، فيما صار السادات نفسه سادس الخلفاء الراشدين ، وشُبّهت جيهان السادات فى تجارتها بالسيدة خديجة بنت خويلد (١١).

(٢)

وما غاب الأدب عما حدث قبل النكسة . ولنسمها الآن نكسة . أو عما حدث بعدها . ومن الأدباء من أرهص بوقوعها ، وإن بصوت لم يتعد حنجرتة ، ومنهم من سقط فى أحابيل رطانة السلطة ، أو اقتات على الأوهام التى أتاحتها له هذه السلطة ، أو تقوقع فى الأحجار ، أو لاذ بأبراج العاج ، أو ران عليه اليأس ، أو انتفض وانتظم فى صفوف المقاومة ، وهؤلاء كانوا من الكثرة بحيث حملوا العبء كأفضل ما يكون الحمل .. وهذا أمر معتاد مع المحن لاسيما مع وضع كذلك الذى عاشه المصريون .

فى دنيا الكتابة الأدبية ، كان هناك قبل النكسة متحققون يمثلون كل ما ذكرت ، منهم على سبيل المثال : توفيق الحكيم ، يحيى حقى ، نجيب محفوظ ، يوسف الشارونى ، يوسف إدريس ، نعمان عاشور ، يوسف السباعى ، ثروت أباظة ، عبد الحميد جودة السحار ، أنيس منصور ، سعد الدين وهبة ، الفريد فرج ، إدوار الخراط ، سعد مكاوى ، محمود البدوى ، يوسف جوهر ، عبد الرحمن الخميسى ، أبو المعاطى أبو النجا ، محمد كمال محمد ، عبد الوهاب داود ، محمد خليل قاسم ، صلاح عبد الصبور ، أحمد عبد المعطى حجازى ، فؤاد حداد ، صلاح جاهين ، محسن الخياط ، حسن فتح الباب ، فرج مسكيم ، محمد مهران السيد ، حسن توفيق ، بدر توفيق ، نجيب سرور ، كيلانى حسن سند ، وغيرهم كثيرون كتبوا قبل وبعد النكسة ، وما يميزهم عن سادكر أسماءهم فيما بعد أنهم تحققوا قبل النكسة .

أما من تحققوا بعد النكسة ، وإن كانوا قد كتبوا ونشروا بعضاً مما كتبوه قبل النكسة ، فلعلهم الأكثر عدداً والأقوى حماساً ، والأقدر على التعامل مع الكلمة الأدبية بمعطيات المرحلة . وعلى أيدي هؤلاء حقق الأدب المصرى طفرات لا تنكر إن على مستوى التجديد فى الشكل ، أو التحديث فى المضمون ، وسواء باستلهاام التراث أو مسانيرة النزعات العصرية أو بإضفاء روح جددة على الأطر القديمة . وقد انتظمهم عقدان هما عقدا الستينيات والسبعينيات من القرن الفائت .. العقدان الأكثر وثاقة بالأوضاع التى أدت إلى النكسة أو استتبعتهما . ومن هؤلاء على سبيل المثال : بهاء طاهر ، جميل عطية إبراهيم ، عبد الله الطوخى ، أمين ريان ، فاروق منيب ، جمال الفيطنى ، إبراهيم أصلان ، محمد البساطى ، يوسف القعيد ، يحيى الطاهر عبد الله ، عبد الحكيم قاسم ، محمد جبريل ، محمد مستجاب ، مجيد طوبيا ، محمد روميش ، أحمد الشيخ ، محمد المنسى قنديل ، سعيد الكفراوى ، عبده جبير ، أمل دنقل ، محمد عفيفى مطر ، عبد المنعم عواد يوسف ، سمير عبد الباقي ، فؤاد حجازى ، زكى عمر ، محمد سيف ، محمد يوسف ، أحمد سويلم ، زهير الشايب ، أحمد عنتر مصطفى ، أحمد الحوتى ، حسن النجار ، عزت عامر ، فوزى خضر ، جميل عبد الرحمن ، محمد هاشم زقالي ، فنجرى التايه ، يسرى الجندى ، محمد أبو العلا السلامونى ، حلمى سالم ، أمجد ريان ، رفعت سلام ، عبد الدايم الشاذلى ، محمود عبد الوهاب ، محمد عبد الله عيسى ، رجب سعد السيد ، جار النبى الحلو ، إدريس على ، محمد المخزنجى ، عز الدين نجيب ، حسن طلب ، عصام الغزالى ، يسرى العزب ، محمود الوردانى ، محمد الراوى ، الخضرى عبد الحميد ، بهاء السيد ، محمد حافظ رجب ، محمد إبراهيم مبروك ، محمود عوض عبد العال ، أحمد هاشم الشريف ، وفيق الفرماوى ، إبراهيم عبد المجيد ، وكاتب هذه الشهادة ، وغيرهم كثيرون وكثيرون . وقد تنوعت مشارب ومذاهب ونزعات هؤلاء وأولئك تنوعاً كبيراً . وهذا أمر طبيعى لمجتمع مشغول بطرح الأسئلة المحيرة والبحث عن إجاباتها العويصة ، لكنها إجابات متعددة ، وربما مثلت فى تعددها أطواق نجاة له ، فإن لم يجد نجاته فى إحداها ، لم تفقده الأطواق الأخرى الأمل فى الطفو والنجاة.

وقتها كانت الحداثة الأدبية قد بدأت تخرج عن حيزها الأوربى ، وكانت نزعات

التجديد قد باتت تجذب المثقفين المصريين . كانوا قد بدأوا يتعرفون على تيار الوعي والشعور وما أسفرت عنه محاولات جيمس جويس وفرجينيا وولف للسباحة فى هذا التيار ، وكانت عبثية يونسكو وبيكيت واجتهادات أرتور أداموف قد بدأت تطرق على الأدباء المصريين أبوابهم ، أما التيار الكافكاوى فقد اقتحم على المازومين وغير المازومين من السُرَّاد المصريين مخيلاتهم ، فيما أخذ صدى حركة الطلاب فى فرنسا والمجتمع الأوربى يتردد فى أجواء دول العالم الثالث ، ونمت أفكار هريبرت ماركوز ، وظهر الهيببىز كمتمردين روحانيين على مادية المجتمع الأمريكى ، وقابل كل هذا نمو حركات التحرر العالمى ، وأقول شمس الامبراطوريات الاستعمارية القديمة . وتقدم الولايات المتحدة الأمريكية لقيادة الإمبريالية الجديدة . وكانت مصر فى ذلك الوقت هى حاملة الشعلة التى تضىء الطرق أمام طلاب التحرر والاستقلال . إزاء هذا كله ، وجد الأدباء المصريون أنفسهم أمام محك حقيقى لمراجعة أنفسهم ؛ النكسة فى الداخل : مسبباتها وتوابعها ، والحراك العالمى فى الخارج ومنجزاته التى تقف دونها منجزاتهم . من هنا انبعثت أكبر حركة تجديد فى الأدب المصرى بعد الخمول الإبداعى والانقطاع عن التجديد الذى واكب الهزة اليسيرة التى أحدثتها جماعة (الخبز والحرية) الطليعية ، وبعض أصحاب الأفكار الصادمة مثل د. طه حسين ، والشيخ مصطفى عبد الرازق ، د. محمد أحمد خلف الله .

قبيل النكسة كانت الحركة الأدبية المصرية قد تماسست بالكاد مع ما يمكن تسميته بإرهاصات التجديد . نجد هذا مثلاً عند يوسف الشارونى وإدوار الخراط فى القصة ، وعند صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى فى الشعر . فى القصة نجد مقدمات تيار الوعي قد ظهرت ، والمنعطفات المتجهة صوب استنطاق الذات والاستفادة من العلوم النفسية قد بانت ؛ وفى الشعر نجد عباءات المبشرين بالمشروع القومى قد طُرِّزَت بصورة استنبطها خيال غير تقليدى تماماً .

فى الأدب لا يمكن القول بالحدود الفاصلة ، ولا بالتخوم التى يعنى تجاوزها الانتقال من بيئة إلى بيئة ، ومن مناخ إلى مناخ . الأصح هو القول بتأثير قوانين الجدل ، لاسيما ما يتعلق منها بالتراكم الكمى الذى يؤدي إلى تغير كیفى ، وهذه

مسألة تستغرق وقتاً وزمناً ، لذا فإن تحديد نكسة ١٩٦٧م. تاريخاً لقياس مدى ما طرأ على الأدب المصرى من تجديد هو تحديد تستلزمة الدراسات النظرية فقط ، لكن بالقطع سبقت ارهاصات التجديد هذا التاريخ ، كما تلتها كتابات ظلت ترسف فى قيود التقليدية . من هنا علينا ألا ننسى أن للتجديد جذور تمتد إلى ما قبل نكسة ١٩٦٧م.، لكن هذه النكسة ساعدت على الكشف عن العديد من الظواهر الفنية التى طرأت على الكتابات الأدبية المصرية.

فى القصة كان التفتيت للأحداث وللشخصيات وللبناء الفنى ، وكان تأرجح الأمكنة ، وإعادة تراتب الأزمنة . نفس هذه الدرجة من التغيير حدث مع الشعر ، فالأغراض تبدلت ، والصورة البصرية احتلت المشهد الشعري ، وتوارت الموسيقى الصاخبة أو خفتت ، وأصبح للموسيقى الداخلية اعتباراً واعتبار . واستفادت كل الأجناس الأدبية من بعضها البعض بل استفادت أيضاً من كل الأجناس الفنية غير القولية كالفنون التشكيلية والموسيقى . وأسرف الأدباء فى استخدام تقنيات السينما ، وأعلوا من شأن الهلاوس والاستبطانات الداخلية ، وأصبح للحلم تقنيات تختلف من أديب إلى آخر ، وصارت للغموض مذاهب ، وللرمز اتجاهات . وإذا كان العزف على أوتار الاغتراب قد علت أنغامه وفرض نفسه على إبداعات هذه المرحلة ، فقد وازته دمدمات المقاومة وموسيقىات الحرب ، مثلما وازته أناشيد طلاب الحرية والعدالة ، وظهر نمط من الأدباء يتميزون بالجسارة جنباً إلى جنب أولئك الذين اعتادوا حمل المباحر ؛ وبعد أن كانت الكلمة الأدبية أداة للاسترواح والتسلية والتدجين صار يُنظر إليها باعتبارها سلاحاً للمقاتل وأداة للإصلاح ووسيلة للتغيير ، لذا لم تخل سجون السلطة ومعتقلاتها من أجساد الأدباء.

(٣)

قبل النكسة كنتُ مهموماً بالكتابة فى أكثر من جنس أدبى ، إلا أن كتابة النصوص المسرحية كانت شغفى الأكبر . وكتبتُ نصوصاً مسرحية كانت الحرب هى موضوعها .. الحرب على إطلاقها .. وتركيزى فى هذه الكتابات كان منصباً على كونها ظاهرة بشرية

تجمع بين المتناقضات ، وأبرزها ما تخر به من إنسانية وتوحش .

بعد النكسة مباشرة اقترح الهم السياسي دوائر اهتمامي . فكتبت مسرحية (٥٠٠ متر) وتعرضت فيها للأوضاع والتيارات السياسية والعسكرية والفكرية والدينية التي كانت سائدة في مصر آنذاك من خلال مجموعة من الأسرى المصريين . جميعهم من المدنيين . المحتجزين بمسجد مُهدم على الضفة الشرقية لقناة السويس بمدينة القنطرة شرق ، بعد ترحيلهم من العريش في حراسة جنود العدو الذين احتجزوهم بالمسجد توطئة لتسليمهم إلى السلطات المصرية بإشراف دولي ، لم تكن المسافة التي تفصل بين الأسرى وذويهم سوى نصف الكيلومتر .. أمتار قليلة طال انتظار الوصول إليها . وأثناء هذا الانتظار وقعت مجموعة من المراجعات والأحداث الدرامية الدامية ، أسفرت عن عدد من الإرهاصات المرعبة التي تحققت الآن بالفعل وأصبحت واقعاً على المستويين المحلي والدولي . وكتبت مسرحية أخرى تعالج الكيفية التي واجه بها المصريون النكسة ، وكيف كان إقبالهم على الحياة ، أثناء القصف لمدينة الإسمايلية ، من خلال مراهقين اثنين .. ولد وبنت .. بينهما جسد لرجل جريح .. عنوان هذه المسرحية هو (يمامتان) ، وتكاد تكون هذه المسرحية فيضاً من الغناء لأولئك الذين أثروا الحياة تحت القصف ، وشهداً من مشاهد الحياة برفقة الموت .

وتسببت النكسة ، وحرب الاستنزاف التي تلتها ، في انتقال شغفي إلى القصة القصيرة . ولّى قصة هي (الباشمهندس) عرضت فيها لواقع النكسة ، وقرار عبد الناصر بالتنحي ، على الشعب الذي اندفق هادراً برفضه لهذا التنحي في ٩ و ١٠ يونيو ١٩٦٧ م . ، مثلما عرضت للمواقف المتناقضة التي وقفتها آنذاك الفئات الطفيلية التي لفت ظهورها قبيل النكسة الأنظار . ووُصِفَت القصص التي كتبتها في هذه الفترة بالقصص النبوءة ، فجل القصص التي كتبتها عن ميادين القتال كانت تنبئ بنصر أكتوبر وتؤكدده ، لاسيما تلك التي كتبت قبل أكتوبر بأيام ، وهذا ما قال به غير ناقد وأديب وفي مقدمتهم استاذي بهاء طاهر . ومن بين القصص ، التي عالجت بها قضايا العدل والحرية والديموقراطية وأزمات نظام الحكم ، قصة أذهلت كثيرين ممن قراوها في زمن كتابتها ، ولم يجرؤ أحد على نشرها في وقتها لأنها ببساطة تنبأت بمصرع

السادات . ولهذه القصة عنوان لعله الأطول في جميع قصصى ، هذا العنوان هو (نقوش غائرة ، على حجارة متناثرة ، فى مقبرة ، آيلة للسقوط) . وكانت هذه القصة قد كتبت فى فبراير ١٩٧٤م . أى قبل المصرع الفعلى للسادات بسنوات غير قليلة .

القصص وقتها لم تكن مجرد قصص وكفى . أشكال كتاباتى كانت جديدة ، هذا صحيح ، لكن الأصح أن اهتمامى بالشكل كان أقل من اهتمامى باستقراء أجواء النكسة والنكبات التى حاقت بنا والانتصارات القليلة التى حققناها على امتداد جبهة القتال . مصر بالنسبة لى ولكثيرين غيرى كانت وما زالت محك إبداعنا الأدبى . وقتها كنتُ معنياً باستنهاض الهمم .. نعم .. كم أرقنتى مشاعر الإحباط التى غزت البعض . كان هذا البعض قليلاً فى البداية ، وقليلاً جداً إبان حرب الاستنزاف ، لكنه أخذ فى التزايد مع حالة الاحرب والاسلم التى استتبعتها مبادرة روجرز . وقتها كنتُ مثل غيرى مهموماً بالبحث عن الأصل الدائم فى المواطن المصرى ، وعن سر الجمرة المتقدمة بين ضلوعه .

من حيث التكنيك كان التنوع ديدنى فى هذه الفترة ، والواقعية فيما أعتقد كانت المعطف الذى اتسع ليشمل نزوعى باتجاه الرومانسية وميلى إلى موسيقى الشعر والتشكيل البصرى ، واستضدت كغيرى من تقنيات السينما والحلم والكابوس وتيار الوعي والشعور كتبتُ قصصاً تسجيلية وأخرى فانتازية ، والرمز فى كتاباتى خلال هذه الفترة كان له حضور واضح . لكنه الرمز الفنى .. الشفيف .. الواضح .. لا الرمز الهارب أو الرمز المغمى . كنا نقاتل وقتها بالكلمة . هذا ما قاله الناقد الأدبى المعروف فاروق عبد القادر فى الملحق الأدبى لمجلة الطليعة . بالفعل كنا نقاتل بالكلمة .. نقاتل فى أكثر من جبهة عبر مراحل متعاقبة من التغير متباينة الخصائص : هزة النكسة ، انتعاشة حرب الاستنزاف ، حيرة حالة الاحرب والاسلم ، ثم نشوة انتصار ١٩٧٣م . ، وصاحب هذه المراحل صدمات السادات الكهربائية وتحولاته الانقلابية ، تلك التى انتهت إلى اعتقالى ومجموعات من الأدباء والمثقفين عام ١٩٧٤م . وبألها من تجربة أرجو أن تتاح لى فرصة الحديث عنها فى لاحق الأيام .

«المواطن ســــين»

مسرحية

تأليف : بهيج إسماعيل



تقديم:

عيد عبد الحليم

بدأ «بهيح إسماعيل، رحلته مع المسرح منذ أربعين عاماً، فهو من الجيل الذى تفجرت مواهبه الإبداعية بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧، فحمل - كباقي أبناء جيله من المسرحيين أمثال لينين الرملى ويسرى الجندى ومحمد أبو العلا سلامونى - مهمة اكتشاف مناطق مسكوت عنها فى التراث والحياة المصرية.

وقد جاءت مسرحيته الأولى «محاكمة رأس السنة، عام ١٩٦٨ والتى قام ببطولتها وإخراجها الراحل كرم مطاوع لتناقش أزمة الإنسان المعاصر فى ظل سيادة الآلة. وظل هذا الخط الدرامى يراود مخيلة «بهيح، فكتب «الآلهة الغضبية، فى نفس العام، والتى حصل عنها - بعد ذلك عام ١٩٩٢ على جائزة الدولة التشجيعية، ثم جاءت مسرحيته «حلم يوسف، لتربط بين الواقع والأسطورة، وتؤكد هذا المزج - كذلك فى مسرحياته التالية «عاشق الروح، وشاهد ملك..

وعلى ما أرى فإن تجربة «بهيح إسماعيل، تنقسم إلى قسمين: الأول: ينتمى إلى ما يمكن أن يسمى بـ «تيار الوعى فى المسرح، كما فى المسرحيات التى ذكرناها سابقاً، حيث الانحياز إلى لغة مسرحية تجمع بين الفكر والأداء وبين الرؤية الاجتماعية سواء جاءت فى إطارها اللحظى، أو تغليف اللحظة ببعد رمزى «أسطورى، أحياناً.

والقسم الثانى «المسرح الجماهيرى»، أو بعبارة أخرى «المسرح الخاص، والذى يحتاج إلى لغة أشد تبسيطاً وقريبة - أحياناً - من لغة الشارع، وهنا يكون الاعتماد على حدث بسيط أو عابري يتم من خلاله نسج أحداث أخرى، ومن هذا النوع لديه نجد مسرحيات «الدخول بالملابس الرسمية، والتى قام ببطولتها سهير البابلى وأبو بكر عزت، و«البرنسياسة، والتى قام ببطولتها لىلى علوى وفاروق الفيشاوى ومحمود الجندى وزواج مستر سلامة، بطولة أبو بكر عزت.

ومع ذلك تبقى هناك رؤية كاشفة فى كثير من هذه الأعمال للتحويلات الاجتماعية العاصفة التى مربها المجتمع المصرى خلال الثلاثين عاماً الماضية.

ويبدل على ذلك المسرحية القصيرة التى بين أيدينا - الآن - «المواطن سين، والتى يكشف فيها «بهيح إسماعيل، عن أحد وجوه الفساد السياسى فى الواقع المعاصر، من خلال مشهد إنسانى متكرر لمواطن فقد كل شئ فى حياته التى أصبحت أيضاً مهددة ولا يملك فى النهاية إلا كلمة «نعم، أو لا..

القراءة للجميع :
طيب ميعملوها الكتابة للجميع
ماحنا برضه تقدر نجعلهم
كلمتين حلوتين .. !!



والتي لوقالها ستصب في مصلحة الآخرين ، لا مصلحته هو .
وهنا تبرز آليات الضغط المختلفة ضد هذا الكائن الهامشي من تسيد المال
كمحرك للأحداث ومغير إجباري للأمنيات على مستوى الواقع ، لكنه في النهاية
يختار أن يكون هامشياً ، بدلاً من أن يكون لعبة في يد الآخرين .
وهنا تتضح لنا واحدة من خصائص «مسرح بهيج إسماعيل» ، أنه يعبر بالجزئي عن
الكلّي وبالخاص عن العام ، وإن حملت لغة الكتابة أبعاداً فلسفية ممتدة الدلالة .

المشهد الأول

الزمن: الانتخابات القادمة

مكتب ضابط نوتبجي . قسم شرطة . القاهرة

الشرطي: «على الباب. صائحا انتبااه

(يهب أمين الشرطة عن مكتبه واقفا)

المأمور: «داخل، هل أحضروا المواطن سين؟

أمين الشرطة: لم يأت أحد يا باشا

المأمور: أخشى أن تكون الطائرة قد أقلعت به! الدنيا مقلوبة بسببه .. وزارة الداخلية ومجلس الشعب والرئاسة أيضاً.

إنه أخطر مواطن في مصر اليوم. القاضي أيضا لم يصل لأبد أن تنتهي اليوم من هذه القضية على خير.. أو حتى على شر. أول ما يصل اهتماموا به.. اهتماموا به.. فاهم؟

أمين الشرطة: امرك يا فندم (ويغادر المأمور)

الشرطي: من المواطن سين هذا؟

الأمين: لا أعرف .. لعله مجرم دولي أو جاسوس

الشرطي: من المواطن سين هذا؟

الأمين: لا أعرف .. لعله مجرم دولي أو جاسوس

الشرطي: ولكن الباشا يقول: المواطن سين

الأمين: آه .. تعنى أنه مصري؟ ربما وربما لا.. فهذه الصفة منتشرة عندنا الآن في مصر بعد أن أضيققت صفة المواطنة في الدستور. ولكنها أصبحت تطلق على كل من هب ودب.

ولكن هل قال الباشا المأمور إن القضية خطيرة؟

الشرطي: نعم. وقال إن قاض سيأتى إلى هنا بنفسه

الأمين: وهل قال اهتماموا به؟ أعنى سين؟

الشرطي: نعم .. وكررها

الأمين: وماذا يقصد؟

الشرطي: يقصد تأديبه طبعاً حسب لغتنا.

الأميين: قل لهم يجهزوا غرفة التأديب

الشرطى: تمام يا فندم. (وينصرف)

(تدخل فتاة فى الثلاثين يبدو عليها الإجهاد)

الفتاة: صباح الخير يا باشا

الأميين: أهلا يا استاذة

الفتاة: رندفة بعشم، جئت اليوم وأنا مصممة ألا أخرج بدون قضية.. لقد فصلت من مكتب المحامى الذى أعمل فيه لأننى قمت بمصالحة زوجين يطلبان الطلاق بينما كان هو يسعى للتفريق بينهما لعله فى نفسه، لقد فكرت فى الانتحار بعد أن تركنى خطيبى.. قلت له نعيش فى شقة أمى مبدئيا لكنه رفض.. عاين الشقة ووجدتها لا تصلح، تنفعل فجأة وتبكى، أنا منحوسة.. أنا منحوسة.. ثم تهدهد، ثالث واحد يتركنى بحجة أن ظروفه صعبة.. كان يقوم بتوصيل الطلبات للمنازل لكن صاحب المطعم استغنى عنه مع أنه حاصل على مؤهل عال ومؤدب وذوق.. وشكله مقبول.

تركنى واستسلم لأحد الشيوخ فنصحه بالصبر والصوم وأصبح لا يغادر الجامع. ارنى دفتر المحاضر.

الأميين: لن تجدى فيه قضية تصلح لك.. كلها قضايا تافهة.. محاضر إزعاج.. بالوعات مفتوحة.. أسلاك كهرباء عارية.. ميكروفونات مقلقة.. زياة مزمنة.. كلها قضايا زياة والذين يشتكون جميعاً ينتظرون حلولاً من الدولة لا من المحاكم.. والدولة تتركهم - كالعادة - يأكلون بعضهم هل سترفعين قضية على الدولة؟

المحامية: تصرخ كأنها فى مرافعة لى شهران لم أدفع إيجار الشقة وبقا لى شهر واحد وأطرد أنا وأمى حسب القانون.. وأمى مريضة عندها ضغط وسكروفرس.. حتى النقرس الذى كان لا يصيب سوى الأغنياء من كثرة أكل اللحم.. أصبح يصيب الفقراء بسبب أكل الفول! ماذا نأكل إذا امتنعنا عن أكل الفول؟ قل لى ماذا نأكل؟ (تضرب المكتب بكفها، أنا لم أت هنا لى اتسول.. أنا محامية ومعمدة فى النقابة وأريد قضية.. أريد أن أعمل، هذا حقى.

الأميين: اجلس واهدأى يا آنسة نجوى

المحامية: لا. لن اجلس ولن أهدأ، تنفعل، إن معى مطواه فى الشنطة أحملها تحسباً لحوادث الاغتصاب، تخرج المطواة، هاهى. سأطعن بها نفسى أمامك وأنهى حياتى

الأمين: «ناهضاً، ادخل المطواه مكانها من فضلك . عندى لك قضية

نجوى: «تدخل المطواه، جنائية أم أحوال؟

الأمين: لا أعرف.. ولكن المتهم فى الطريق .. ذهبوا لإحضاره من المطار. هو متهم خطير كما يقول الباشا المأمور.. لكن يبدو أن تهمته سرية وخطيرة أيضا فالقاضى سيأتى إليه هنا بنفسه.

نجوى: كيف؟

(يقتحم المكان المواطن سين مشلول الحركة من أمين شرطة مكتم الفم بالبلاستر. وهو شاب على مشارف الأربعين نحىلاً. ملابسه عادية . يبدو منهولاً).

ضابط المباحث: «المرافق لسين، افتح المحضر.. واكتب فى آخره وقد أحضره الرائد (.....) من على سلم الطائرة فى آخر لحظة وهو يهيم بالهروب من مصر.

الأمين: أمرك يا قندم . وقد أعدنا غرفة التأديب بناء على أمر الباشا المأمور. الضابط: «لأمين الشرطة المرافقين، نفذوا أمر الباشا لحين أعرف ما حكاية هذا المجرم.

(يقودان المواطن سين بالخارج بينما هو ينظر ما دا رقبته تجاه نجوى فى استغاشة)
(يختفون مع الضابط)

نجوى: ليس من حقهم تعذيبه

الأمين: إنما هو تأديب وليس تعذيب. بهدف الاعتراف

نجوى: هذا ضد القانون

الأمين: ليس هذا مكان مرافعات يا أستاذة

نجوى: اطلب لى إذن أن ألحق بهم

الأمين: ليس هذا من حقلك

نجوى: إنه موكلى . لقد أخبرته أننى معه . وهو وافق

الأمين: وافق ؟ كيف وافق وفمه مكتم

نجوى: وافق بعينييه.. لقد قرأت عينييه. إنه مظلوم . نظرته لى كانت تدل على أنه مظلوم. نظرة المظلوم لا تخفى على أحد (يسمع صراخ المواطن سين آت من داخل القسم)

ماذا يفعلون به ماذا يفعلون به؟



الأميين: من فضلك لا تثيرى لنا المشاكل.. يمكن الانصراف

نجوى: لا. لن أخرج من هنا وحدى.

(يدخل المأمور)

المأمور: ما هذا الصوت العالى؟

الأميين: لا. لا شيء يا باشا

المأمور: هل وصل المواطن سين

الأميين: نعم يا باشا.. وهو الآن مع سعادة رئيس المباحث يهتم به حسب أوامر سعادتك.

نجوى: اسمع لى يا سعادة المأمور.. ليس من حق أحد تعذيب أحد حتى لو كان متهما.. لابد أولاً من سماع أقواله

المأمور: এমন تتكلمين.

نجوى: عن موكلى.. المواطن سين

المأمور: ومن الذى أمر بتعذيبه؟ بالعكس.. أنا أمرت بالاهتمام به

الأميين: مضطرباً، يبدو أننى فهمت الأوامر خطأ يا فندم وأبلغتها للسيد رئيس المباحث.. خطأ غير مقصود يا فندم (يسمع صراخ سين) سأذهب لأخلصه فوراً (ويغادر)

نجوى: ما هى حكاية هذا المتهم يا فندم؟

المأمور: هل أنت صحفية؟

نجوى: لا. محامية. وقد جئت للدفاع عن المتهم

المأمور: ومن أخبرك بأمره؟ إن الموضوع سرى حتى الآن.. حتى ضابط المباحث الذى ذهب لإحضاره لا يعرف عنه شيئاً.

لقد حافظنا على سرية الموضوع حتى لا يؤثر أحد من المرشحين عليه. حتى هو لا يعرف لماذا أحضرناه.. باختصار.. هذا المواطن يعتبر أهم مواطن فى مصر اليوم.. فللمرة الثالثة تتعادل الأصوات بين مرشح الحزب الحاكم ومرشح المعارضة.. ويحتاج الأمر لصوت واحد فارق.. وقد اختار الكمبيوتر هذا المواطن لكى يكون هو صاحب الصوت الفارق.. وصوته هو الذى سيحدد الأمور داخل مجلس الشعب وداخل الحكومة وداخل الدولة كلها.. إن اسمه الحقيقى هو: الشحات عبده الأخرس.. ونحن اختصرناه

إلى «سين» .. المواطن سين .. إننا نريد أن ننشر لفظة مواطن في البلد بعد تغيير الدستور .. وبعد أن اختفت الفاظ أفندي وأستاذ مع الملكية ثم سيد مع الاشتراكية ولم يعد سائدا في المجتمع القاب الحاج والباشا ..

نجوى: ذلك لأن السيادة في المجتمع لرجال الدين والشرطة
المأمور: تماما . المهم أننا فوجئنا بسفر المواطن سين إلى الخليج ربما بحثا عن عمل أو خلافه فأسرعنا بإحضاره . لقد جهزنا له لجنة انتخابية خاصة يشرف عليها قاضى من أكبر قضاة مصر وأشدهم عدلا . حاولى أن تعتذرى له عما حدث نيابة عنا .. فلا شك أن المرأة أكبر تأثيرا على الرجل منا .
(يدخل المواطن سين بصحبة ضابط المباحث وهو يعرج ويتأوه) (يسرع إليه المأمور ويسنده)

ضابط المباحث: لقد اعتذرت له يا فندم (وينصرف)
المأمور: وسأعتذر له أنا أيضا وأرجو أن يقبل اعتذارى .
«يحدثه بود» أنت أيضا أخطأت يا أخ شحات حين لم تدل بصوتك في المرات الثلاثة السابقة

سين: وهل لصوتى أهمية؟
المأمور: كل الأهمية يا صديقى
سين: أنا ليس لى أى صفة فى هذا البلد
المأمور: لا داعى لهذا الكلام. أنت مواطن تتمتع بصفة المواطنة
سين: لماذا لم تتركبنى أغادر البلد بحثا عن أى عمل فى الخارج؟
نجوى: «مندفعة» ولماذا تغادرها بحثا عن عمل فى الخارج .. أنت لك حقوق هنا ..
حقوق المواطنة

المأمور: تماما .. لا يصح أن تغادر حضان أمك إلى بلد آخر
سين: أمى ستموت لو عرفت أنني رجعت ولم أسافر
المأمور: هل أفطرت؟
سين: كنت سأفطر فى الطائرة.
المأمور: طعام الطائرة رمزى ومجفف سنحضر لك إفطارا حالا .
قطعتين باتيه .. قطعتين كورواسو لفتح الشهية ..

وقبلهما كوب الشاي بالحليب طبعاً وبعد ذلك نختار إفطارك بنفسك، تزرغين
المأمور، إنسى ما حدث..

نحن هنا أهلك..، ويتجه ثلث باب وقبل أن يغادر يهمس للشرطى، إحذر أن يهرب
، وينصرف..

نجوى:، مقتربة منه، هل أنت خائف؟

سلي: نعم. فطول حياتى اتحاشى دخول أقسام الشرطة

نجوى: لا تخف، أنا معك . اسمى نجوى علام. الأنسة نجوى علام محامية . جئت إلى
هنا بالصدفة ولكن يبدو أن القدر كان يخطط لكى يجمعنا معاً. هل أخبروك لماذا أنت
هنا؟

سلي: لا. لكننى فهمت الآن أنهم يحتاجون صوتى

نجوى: أنت أهم رجل فى مصر الآن.. أنت تمثل شعب مصر كله..
، تبسم، أنت الكل فى واحد.

سلي: أنا حياتى كلها ارتبكت .. من أين سأتى بثمن تذكرة أخرى الآن.. لقد جمعت
ثمنها طوال عامين كاملين .. من كل من أعرفه وكتبت لهم إيصالات أمانة.. كما عملت
شيئاً فى محطة مصر رغم ضعف جسمى.. أمى ستموت إن عرفت أننى لم أسافر ..
سيطردونها من الغرفة التى تسكنها هى وإخوتى.. أنا العائل الوحيد لهم. أنا لا أصدق
أن كل ما حدث معى من أجل صوتى..

من أنا حتى يصبح لصوتى كل هذه الأهمية. أنا أشك أنهم جاءوا بى إلى هنا ليسدوا
بى خانة.. ليستخدمونى لإغلاق أوراق قضية ما.

نجوى:، مبتسمة، لا تخف طالما أنا معك. إنسى الماضى وفكر فى المستقبل .. هم
يحتاجونك الآن.. وهذه فرصتك الوحيدة للحصول على حقوقك كمواطن.. حق
العمل وحق المسكن وحق العلاج وكل حقوق المواطن. أخبرهم أنك لست مواطناً بالفعل
طالما أنك لم تحصل على حقوقك .. وأطلبها كاملة قبل الإدلاء بصوتك. حياتك كلها
هى اليوم.. ماضيك وحاضرك ومستقبلك. عمرك الحقيقى هو الآن. اطلب كل ما تريد
ولا تثق إلا فيما يتحقق لك أمام عينيك.

سلي:، فى إعجاب، من أنت؟

نجوى:، مبتسمة، ألم أقل لك، نجوى علام، الأنسة نجوى علام . محامية . وأنت

سجين: اسمى: الشحات عبده الأخرس

نجوى: الشحات عبده الأخرس! كما لو كان اسمك اختصاراً للعهد الثلاثة التى مرت بها مصر. هل أنت متعلم؟

سجين: تعليم متوسط. لكننى اقرأ كثيراً. لا أدري لماذا غيروا اسمى إلى المواطن سجين؟
نجوى: هذه لغة الشرطة ونحن لا نفهمها. ركز فى المستقبل. قل وردد ورائى.. أنا الشحات عبده الأخرس المواطن المصرى

سجين: أنا الشحات عبده الأخرس.. المواطن المصرى

نجوى: ولى حقوق المواطن

سجين: ولى حقوق المواطن

نجوى: حق العمل

سجين: حق العمل

نجوى: حق السكن

سجين: حق السكن

نجوى: وحرية الرأى

سجين: وحرية الرأى

نجوى: والزواج

سجين: الزواج؟ أهذا حق من حقوقى أيضاً؟

نجوى: طالما حصلت على العمل والسكن والحرية فلماذا لا تتزوج وتكون أسرة؟

سجين: تأملها طويلاً فتحس بالخجل، كم أنت جميلة؟

نجوى: وكم أنت مظلوم. نحن الاثنين مظلومان.

سجين: سعيداً، أحس أننى أهم بالطيران

نجوى: هامة، بدون طائرة؟

سجين: نعم. أهذا هو الأمل؟

نجوى: نعم. إنه هو

سجين: أهو حق من حقوقى أيضاً؟

نجوى: نعم. كمواطن.. وكإنسان

(يأتى المأمور)

المأمور: تفضل يا سيد سين
سين: ناظراً النجوى وهو يتحرك، انتظرينى.

• •

المشهد الثانى

قاعة انتخابات. سين جالس وحده إلى منضدة
القاضى: مقترباً منه، هل الامتحان صعب إلى هذه الدرجة؟
سين: يقف احتراماً، الحقيقة يا سعادة القاضى..
القاضى: اجلس.. أنت فى لجنة ولست فى محكمة
سين: يهيا لى أننى فى لجنة امتحان
القاضى: هو امتحان فعلاً.. لضميرك.. إما الشمس أو القمر.
الم تلتق بها قبل دخولك إلى هنا؟
سين: الشمس والقمر؟
القاضى: المرشحين. مرشح الحكومة ومرشح المعارضة
سين: نعم التقيت بهما.. وأخبرنى كل منهما عن برنامجهما للمستقبل
القاضى: مبتسماً، وصدقتهما؟
سين: الحقيقة أن الاثنين كلامهما حلو.. ولكن ما يهمنى هو العمل.. لقد وضعتهما
فى اختبار كما يضعاننى الآن.. إن لى طلبات كمواطن كما أن لهم أهدافاً من دخول
المجلس.
القاضى: فكر فى البلد..
(ويتركه ويبتعد)
(سين يشرد)
صوت: أهلاً أهلاً بحضرة المواطن الكبير
(يتجسد صاحب الصوت حيث يتذكر لقاءه معه)
سين: أهلاً بك يا حضرة المرشح
مرشح الحكومة: خذ (يعطيه ورقة من فئة المائة جنيه)
سين: ما هذا؟

م-الحكومة: فتح كلام للتعارف

سين: رافضا، لا، لى طلبات أخرى

م-الحكومة: سأسمع منك، ولكن أسمع منى أولا.. علامتى هى الشمس وأنا واضح مثل الشمس..

أم سين: «متسجدة له، بقى يارب مكتوب علينا نعيش ونموت لا نرى الشمس؟ نعيش ونموت زى الصراصير فى بدروم تحت الأرض؟ (تختفى الأم)

سين: «للمرشح، أنا أيضا واضح مثل الشمس.. وبما أن الشمس ترمز للنهار حيث العمل.. وللنور حيث المسكن الصحى.. وللدفء حيث الطعام الذى يمدنا بالحرارة.. فأنا عاتب على تلك الشمس.. فأنا لا أجد عملا ولا مسكنا صحيا ولا طعاما مفيدا.. ألا يدل هذا - يا سيدي - على أن تلك الشمس قد تخلت عنى ولم تضعنى فى الاعتبار؟

م-الحكومة: آه، فهمت، تعالى إلى مكتبى - بعد الإدلاء بصوتك - لأحل لك كل تلك المشاكل

سين: ولماذا - سامحنى - بعد الإدلاء بصوتى؟

م-الحكومة: دعنى أكمل لك مزايا الشمس.. رمزى الانتخابى.. هل سمعت عن التمثيل الضوئى؟

سين: لا

م-الحكومة: إنها العملية الحيوية اللازمة للنبات والتى بدونها لا تتكون الثمار

سين: الثمار، هذا ما أبحث عنه تماما.. الثمار

م-الحكومة: ليس هذا ما أعنيه.. إنما أريد أن ألفت نظرك إلى أننا ناس علميين..

نضهم فى العلم ونؤمن به ونسنا كغيرنا نسير وراء الخرافات والشعوذة

(يظهر مجسدا المرشح الآخر مرشح المعارضة.. غاضبا)

م- المعارضة: ماذا تقصد بالخرافات والشعوذة أيها الأفاق؟

«متحولا إلى سين، لا تسمع كلام هذا الرجل..

هو كثير الكلام قليل الفعل وأنت مجرب وعارف.. كما أنه ليس له وعد، ثم إنه اتخذ

لنفسه من الشمس رمزا...

ألا يذكر كقرص الشمس بأيام الجاهلية حين كان الكفر سائدا وكانوا يعبدون

الشمس؟ لقد اخترت القمر رمزا لى .. لأن القمر لا يظهر إلا فى الظلام.. ونحن الآن نعيش الظلام نفسه.. ثم إن القمر يذكرك بالنصر والأُنصار وطلع البدر علينا، ونحن منصورون بإذن الله.

حكم ضميرك الدينى يا أخ شحات.

سين: ينقل البصر بينهما، سأنتخب من يحضر لى الآن عقد عمل موقعا ومسجلا ومضمونا لمدة عام على الأقل مع شرط جزائى ضد من يتخلى عن الآخر. وكذلك عقد شقة إيجار أو تملكك بشرط أن تدخلها الشمس ولو على السطوح. واسمى وبياناتى كلها فى القسم عند السيد المأمور.

(يختفى المرشحان ويتجه القاضى إلى سين)

القاضى: ألم تتوصل بعد إلى قرار؟

سين: إننى أنتظر تحقيق مطالبى أولا.. هل يمكن لى أن أتمشى قليلا يا سيدى فأنا قلق

القاضى: كما تريد .. ولكن لا تغادر القاعة. سأحضر لك ينسونا

(يتمشى سين.. ويلاحظ أنه يعرج)

لماذا تعرج؟

سين: نعم؟ أم.. لقد وقعت عن السلم

القاضى: (يتمشى معه) يجب أن تعلم أن المسئولية الملقاه على عاتقك اليوم مسئولية كبرى .. وقرارك سيحدد مصير أمة.

قرارك قرار تاريخى. لماذا ترتعش؟

سين: «يعود للجلوس» سامحنى يا سيدى.. لأول مرة أحس أن لى قيمة.. أننى مهم إلى هذه الدرجة «تدمع عيناه،

إن القلم يرتعش فى يدى ويتراجع كلما اقترب من ورقة الانتخاب.. كما لو كنت سأوقع على أوراق ضدى.. طوال حياتى وأنا أحس أننى مهان.. أننى لا شىء سامحنى إن بكيت «يمسح دموعه، إن جسدى كله يرتعش كما لو كنت مقبلا على حكم بالإعدام.

القاضى: اهدأ وتخلص من الخوف .. أنت حر

سين: رغما عنى يا سيدى.. إنه ميراث الآباء والأجداد..

إن الخوف قرينى الذى يسكن بدنى ويتمدد فيه طوال هذه السنين وليس من السهل أن

يخرج فى يوم واحد
القاضى: فكر فى الغد. (ويتركه)
(يرفع عينيه فإذا بنجوى علام أمامه)
نجوى: فيم تفكر؟
سين: الحقيقة أنا أفكر فيك
نجوى: أنا أيضاً أفكر فيك وأنتظر
سين: إننى أحس أن عمري كله هو اليوم كما أخبرتنى أنت..
لقد طلبت العمل والسكن من أجلك أنت.. لكن هل يمكن أن يتحقق هذا الحلم؟
نجوى: ولم لا: إن الأمر بيدك الآن.
سين: لقد أحببتك منذ أن نظرت إلى تلك النظرة الحانية بينما يدي مكبلتان وضمي
مكهم.. رأيت فى عينيك دموع عمري كله فأحببتك بكل حرمان الحياة داخل..
لقد كنت أفكر فيك وأنا معلق فى غرفة التعذيب بما يفوق التعذيب نفسه.. كنت أخاف
أن أموت قبل أن أخبرك إننى أحببتك.. ثم مرحباً بالموت بعد ذلك.
(تختفى نجوى وتحل محلها أمه)
أم سين: ألم تسافري يا شحات؟
الشحات: طلبوا منى أن أودى واجبى الوطنى أولاً يا أمى..
أم سين: وماذا أعطوك هم لتعطيهم صوتك؟
الشحات: لقد طلبت منهم عملاً وسكناً صحياً.. سكنا قد دخله الشمس يا أمى.. لو
جاء فى مرشح الشمس بما طلبت أولاً سأختاره هو من أجل الشمس.. ومن أجلك يا
أمى.. ولو جاء الآخر..
أم الشحات: لا تعطى صوتك لأحد
الشحات: ولكن يا أمى..
أم الشحات: لا تصدق ما قالوه لك.. سافري يا شحات
الشحات: يا أمى..
أم الشحات: سافر
(وتختفى الأم. ينهض الشحات كأنما سيفادر المكان.. يفاجأ بالجرسون داخل عليه
بالينسون ومظروفين)



■ بدون تعليق ■

الجرسون: همسا له، معى مظروفان .. أحدهما من الشمس والآخر من القمر.
(يعطيه المظروفين وينصرف)

(سين يفتح المظروف الأول ويخرج منه ورقتين)
الشحات: لا أصدق! لا أكاد أصدق. عقد عمل وعقد شقة! لعلهما مزوران.. ولكن
الأختام.

(يفتح المظروف الثانى) يا إلهى .. عقد عمل وعقد شقة أيضاً. لا يبدو أننى فى حلم..
(يعاود التأكد) هذه الشقة الشمسية فى الهرم..
وهذه القمرية فى إمبابة .. والاثنان موثقتان!!
وهذا عقد عمل .. وذاك عقد عمل .. هذا بائع فى سوبر ماركت وذاك ديلشرى فى محل
بيتسا؟ أيهما اختار أيهما اختار؟ يا إلهى عميلين وسكنين فى وقت واحد؟
أيهما اختار أيهما اختار .. سأنتخب الاثنين .

سيدى القاضى .. سيدى القاضى
القاضى: متجها إليه، ماذا هل اخترت؟
الشحات: ألا يمكن انتخاب الاثنين معا؟
القاضى: كيف؟ فى هذه الحالة يصبح صوتك باطلا. احذر أن تفعل ذلك.. تبدو
سعيدا. ماذا حدث؟

الشحات: لا أعرف.. لكن أحاسيسا جديدة تولد فى داخلى الآن لم أعهد لها من قبل..
كما لو كنت أخلق من جديد. ليس هذا فقط.. بل إن العالم نفسه يتشكل أمامنى فى
صورة أخرى أجمل وأكمل.. لقد أحببت هذا العالم كما لم أحبه من قبل وأحببت معه
الشمس والقمر والكواكب جميعا.

القاضى: اختر واحدا منهما فقط.
الشحات: أخاف أن أخطئ
القاضى: حكم ضميرك

الشحات: لا تتركنى يا سيدى.. أريد أن أتحدث مع أحد.. أخشى أن يكون قد أصابنى
مس من الجنون.. أحس كما لو أن ريحا باردة منعشة تسرى فى داخلى لتوقظ أشياء
كثيرة كانت قد ماتت عندى منذ الطفولة.. أحس أجنحة خفيفة ترفرف فى صدرى كما
لو أن عصفورا حبيسا قد انطلق لتوه الآن.. هل أنا أنا أنا يا سيدى أم أننى إنسان

جديد ؟

القاضي: إشرب الينسون (ويتركه)

(الشحات يسمع صوتاً طفولياً ينطلق من داخله)

الصوت: أخيراً أصبحت حراً يا شحات.

الشحات: متلفتاً حوله، من ؟

الصوت: الآن فقط. أنت حر. مواطن حر. إنسان حر.

الشحات: من الذى يتكلم

الصوت: أنا

(يفاجأ بملاك صغير له جناحين يقف أمامه على المنضدة)

لا تخف . أنا منك .. لقد ولدت داخلك الآن فقط.

حين أصبحت حراً ولدت أنا. لم يكن لى وجود من قبل فأنا لا أوجد إلا فى الأحرار

الشحات: وما اسمك ؟

الملاك: الضمير .. الضمير الأخلاقى

الشحات: لا أفهم

الملاك: لا يهم أن نفهم .. المهم أن تحس بى .. والآن هيا ..

قرر من تختار من المرشحين .. الشمس أم القمر

الشحات: قل لى أنت .. فقد فكرت كثيراً

الملاك: أمسك القلم .. ودعنى أحركه

(يمسك الشحات القلم .. يتحرك القلم على الورقة .. ويعلم علامة x مرتين)

الشحات: دمفاجأ، ماذا فعلت ؟

الملاك: فعلت ما تريد أنت .. وما أريده أنا

الشحات: لا أحد منهما ؟

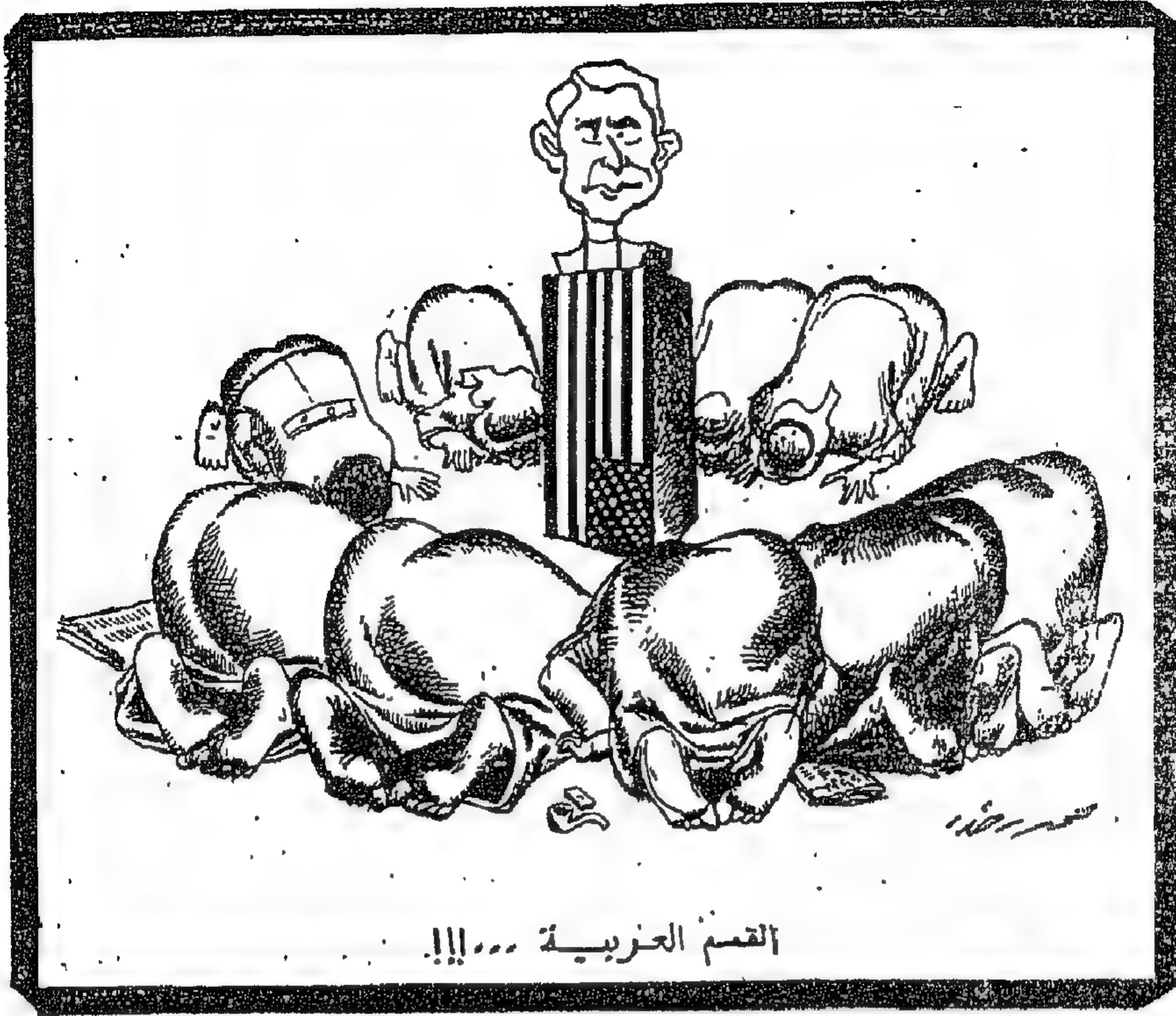
الملاك: نعم . لا أحد

(يقترب القاضي)

القاضي: أن كنت تكلم ؟

الشحات: هو

القاضي: هو من ؟



القسم العربية ...!!!

(القاضي ينظر في الورقة فيفاجأ)

ما هذا؟ ماذا فعلت؟ هل جنت؟ تشطب عليهما معا؟

الشحات: إنه هو..

القاضي: هو الصوت باطل. أنت مجنون. مجنون.

(الشحات يغادر مكانه ويجري.. يسرع وراء القاضي. يعترضه شرطي عند الباب..

ويمسك به).

(يظلم المكان تماما.. ويختفي كل ما فيه ومن فيه ويسمع في الظلام صوت أمر)

الصوت: علقوه!

(وبعد يسمع صوت الشحات مستغيثا)

ص. الشحات: «مردداً، إنه هو .. وليس أنا.. هو وليس أنا.. هو.. هو.. هو..

(ويختفي الصوت تدريجياً)

النهاية

عبد الغفار مكاوي: هكذا تكلم العاشق

د. حسن يوسف

فى الفلسفة كثيرون يكتبون وكثيرون يقولون لكن لا يبقى من كتاباتهم أو قولهم شىء، فهى مجرد ثرثرة على ورق، أو ثرثرة حديث عمل. أناس يعملون بالفلسفة ويتحدثون عن الفلسفة فإذا بهم يجعلونك تكره الفلسفة وتضيق بها بل تشمئز. تلك السمة غالبية على الكثيرين، لكن هناك نفراً قليلاً يفهم الفلسفة ويقولها، فإذا بك تسمعهم وتقرأهم وتجد لديهم شيئاً يقرأ ويسمع فتنجذب إليهم. ولكن هناك نفراً نادراً جداً حباه الله قدرة فائقة إذ تجد أنه يفهم الفلسفة فهما عظيما ويستشعرها بشكل خاص فى داخله. قدرة الفهم لديه عالية، وقدرة الاحساس لديه أقوى، فإذا به يخرج لك قولاً جميلاً رقيقاً به الكثير الكثير من الفلسفة، وبه الكثير من الاحساس والوجدان. هذه الفئة النادرة هى التى يكتب لها البقاء. فقد تمكنت من الخروج من الكهنوت المترمت والمقولات الجافة، لتقدم للقراء حديثاً يتجه للعقل ويضطرب له الوجدان، وهذا ما فعله عبد الغفار مكاوي، فقد أدرك الرجل منذ البداية أن الفلسفة معناها حب الحكمة، فالحب عاطفة والحكمة عاقلة، ومن ثم فمن الضروري المزج بينهما أو الترواج بينهما كى يتسنى لها أن تبقى عبر الزمان.

• الثالوث المقدس: الفلسفة والأدب والفن:

فى الفلسفة تفكر بعقلك، وفى الأدب تفكر بوجدانك، وفى الفن تمزج الاثنين، وإن كان

الوجدان يغلب قليلا على العقل. ولكل مجال من هذه المجالات الثلاثة سحر خاص، فأنت فى الفلسفة تعمل عقلك لتفهم وتحلل وتستنبط كل ما يعرض عليك وكل ما تقرأ وكل ما تكتب، فالعقل فى الفلسفة يبذل قصارى جهده كى يصل إلى هدفه المنشود.

وفى الأدب أنت تبحث عن الوجدان، عن استثارة العاطفة، أنت تبحث عن الحس الوجدانى والعاطفى فى كل عمل أدبى سواء أنت قارئه أو أنت كاتبه. فأنت عندما تكتب قصيدة شعر، فإنك تريد أن تقدم لنا دفعة شعورية ووجدانا متوهجا تود أن ترصده وتسجله بالكلمات.

وفى الفن أنت باحث عن الوجدان والعقل، فتقف أمام الصورة باحثا عن المعنى والمغزى وعن درجة الوجدان والمشاعر التى اعترت الفنان أو التى يريد الفنان أن يرصدها خلال لوحته. وفى التمثال المنحوت أنت تنظر إليه بعقلك وتنظر إليه بقلبك فيحدثك قلبك بأشياء ويحدثك قلبك بأشياء أخرى. وإذا خلا الفن من العقل أو خلا من الوجدان إذن فهو عبث لا فائدة منه.

والمتلقى يستفيد من الفن فى البحث عن ما هو عقلى فى العمل وعن ما هو وجدانى فى العمل.

وقد أدرك عبد الغفار مكاوى قيمة الفن، وأدرك قيمة الفلسفة، ولذا وجدناه قد خرج من عبادة الفلسفة التقليدية التى ألفناها، عبادة الصراحة والتهجم، وأدرك إدراكا صحيحا أنه من الحتمى إن يغازل العقل الوجدان، ومن ثم جاءت كتاباته تحمل العقل والقلب. ومن الممكن القول إن كتاباته تتسم بالجدلية بين العقل والقلب.

● جدلية «العقل» و«القلب»

ماذا أنت قائل فى تمثال منحوت من الحجر يقف شاخصا أمامك فى تحد ولا يبدى حراكا؟ أنه الصمت والسكون! تلك النظرة هى نظرة العاديين من الناس، ولكل من لم يهبه الله قدرا عظيما من الوجدان والعقل، أما من وهبه الله نعمة العقل والتفكير ونعمة الاحساس والوجدان، فإنه يرى ما لا يراه العابر، ويكتشف مواطن لم يصل إليها أحد من السائرين. وعبد الغفار مكاوى تمكن من أن يرى ويشعر بشكل خاص، فعندما وقف عند تمثال لاؤوكون (هو أمير طروادة وكاهن أبولو أو بوزايدون) وحكايته كما يرويها فرجيل فى ملحمة (اللياذة، النشيد الثانى) أنه عارض معارضة شديدة فى سحب حصان طروادة المشهور إلى داخل أسوار المدينة وحذر أهلها منه، ويقال إن أثينا

عاقبته على ذلك، فزحفت عليه حيتان ضخمتان من جزيرة تينيدوس فقتلتاه مع ولديه.

وقد خلده تلك المجموعة من التماثيل المرمية المعروفة باسمه والمحفوظة الآن في متحف الفاتيكان، وهي تصوره مع ولديه يصارعان الموت. وتنسب التماثيل إلى فنانين ثلاثة من رودوس هم: اجيساندر وبولييدوروس وانينو دوروس، صنعوها في النصف الثاني من القرن الأول الميلادي.

• مكايى والألم الجميل:

قديمًا قال أرسطو إن التفكير مستحيل من دون صور، ويرتبط التفكير بالصورة بما يسمى التفكير البصرى. والتفكير البصرى، كما يعرفه أرنهايم، محاولة لفهم العالم من خلال لغة الشكل والصورة، ويؤمن عبد الغفار مكايى أن الفلسفة الحقة هي القدرة على قراءة الفن فى كل صورة، قراءة الصورة قراءة تحليلية نافذة العمق متجاوزة الظاهر البادى للعيان، إنها قراءة خاصة يقدمها لنا. ومن ثم نتفك من أن نكتشف ما هو عقلى وما هو وجدانى فى العمل، وهناك فرق بطبيعة الحال بين الصور الإدراكية والصور العقلية، صور الخارج وصور الداخل، على الرغم مما بينهما من تفاعل مستمر. ولعل أبرز هذه الفروق هو أن التفكير بالصورة يتجاوز حدود الواقع المدرك اللحظى من تفاعل مستمر. ولعل أبرز هذه الفروق هو أن التفكير بالصورة يتجاوز حدود الواقع المدرك اللحظى المباشر، فهو يمكن المرء من استدعاء الماضى ومعايشته كما لو كان يحدث مرة أخرى.

وهذا البطل الطروادى، الذى تلتف حوله الحية الضخمة وتعتصر جسده القوى الجميل وتصارع الحياة فيه صراعاً غير متكافئ ولا عادلاً، يحتفظ مع كل العذاب الذى يقاسيه بنفس هادئة ومتزنة وعظيمة. هذه النفس الصامدة الجليلة لا يعبر عنها الوجه وحده بل يعبر عنها الجسد كله. فالألم الذى يشد كل عضلة ووتر، تكاد نحس به ولو لم ننظر إلى الوجه أو سائر الأعضاء.. ذلك لأن كل عضلة وكل عرق فى هذا الجسد قد أوشكت أن تصبح وجهاً معبراً عن ألم فظيع، لكنه جميل. إنه ألم لا يغضب ولا يصرخ تلك الصرخة المفزعة التى أطلقها (ترجيل) على لسانه، ففتحة فمه لا تسمح بها، بل تكاد تجعل منها تنهدة إشفاق أو توجع. وهو ألم عظيم، يترك آثار العذاب والنبل على الشكل كله بنفس القوة ونفس الاتزان. لا وكون يتعذب، ولكنه يتعذب مثل

(فيلوكتيت) فى مسرحية سوفوكليس المشهورة. تعاسته تمس شغاف القلب، ولكننا حين ننظر إليه نتمنى لو كان فى قدرتنا أن نتحمل بعض العذاب الذى يتحمله. وعندما يزداد الألم قسوة، ويصبح أكبر من أن يعبر عنه، هنا يكون الألم عظيماً لأنه ألم شجى، ويصبح ممتداً من داخل الإنسان حتى عنان السماء. لقد أحس اليونانى وخاف، ولم يخجله أن يعبر عن ألمه وحزنه، ولم يمنعه الضعف البشرى من مواصلة السعى إلى الشرف ولا حال بينه وبين أداء الواجب. لقد استطاع أن يبكى وأن يظل شجاعاً، واستطاع أن يحقق أعمال الأبطال دون أن يتنكر لضعف البشر. فهل نصف لاؤوكون بالعظمة لأنه يصرخ؟ وهل نصفه بالنبل لأن فتحة فمه أضيق من أن تطلق صيحة الألم؟ وهل يكفى أن يمتنع عن البكاء ويكتم الصراخ فى صدره لكى نقول إنه يتألم ألماً جميلاً؟ لا بد أن هناك سبباً آخر جعل هذا التمثال يعبر عما سميناه بالألم الجميل، ولا بد أن نلتمس هذا السبب فى الجملة الموجزة الصادقة التى أطلقها ذلك الباحث المتحمس للروح اليونانية حين تحدث عن (البساطة النبيلة والعظمة الساكنة).

وكما سبق وأكدنا على أن الدكتور عبد الغفار مكاوى يهدف إلى المزج بين جمال العقل وجمال الاحساس، والإنسان المراد أو (السوبر مان المكاوى) جامع بين العقل والقلب. وقمة العقل تتبدى فى قمة الجمال. والفض السامى هو عقل سام أو فلسفة راقية، هذا ما يريده مفكرنا.

يقول عبد الغفار مكاوى: إن الإنسان يتحول بين تماثيل المرمر الجميلة بخطى أكثر وثوقاً وبأفكار أكثر ثباتاً، وينظر إلى تماثيل الإله فيحس بالإنسان وكرامته، ويعرف أن الهدف الاسمى للفض لا بد أن يكون هو الإنسان نفسه.

ما يفعله مكاوى فى الفلسفة أقرب إلى الرؤية الحداثية بكل المقاييس، بمعنى أنه لم يعد يؤمن بالمقولات والتجريدات، فى حدا ذاتها، وإنما لديه قناعة راسخة بأن الفلسفة مزيج من العقل والاحساس، والاحس يلعب دوراً مهماً فى تكوين الرؤية العقلية، إلى جانب قناعته بالفن بكل صورة. وهذا ما سبق وأشرنا إليه.

مكاوى يجمع بين عصر الصورة المعاشة وبين تماثيل اليونان المحملة بعبق الأسطورة، ليستخرج لنا منها عصير الروح الإنسانية المطلقة.

● الحكمة والخلاص:

يقولون: الفلسفة هي محبة الحكمة، فأين تكمن الحكمة؟ أو أين نجد الحكمة؟ وكيف نصل إليها؟ مع مفكرنا عبد الغفار مكاوي نكتشف ونجد ونصل إلى أن الحكمة كامنة في الفن. في الأعمال الفنية الحقيقية نجد أشياء ونكتشف عوالم أخرى غير التي نألّفها في أرض واقعنا، وقد أدرك مكاوي هذه الحقيقة وبدأ البحث عن الحقيقة والحكمة من خلال الفن والأعمال الفنية القديمة الخالدة، فمن لم يتعرف على أفضل الأعمال القديمة فلا يصح له أن يطمع في معرفة الجمال الحق. يقول فنكلمان: إذا لم يصبح ذوق القدماء هو القاعدة التي يسير عليها في أمور الشكل والجمال فلن تكون هناك قاعدة يؤخذ بها، وهذا المثل الأعلى في الجمال يمكن أن نفهمه حين نتأمل شكلا أغريقيا كاملا بلغ حدا من الجمال يصعب أن نجده في الطبيعة بنفس هذه الدرجة التي يظهر بها في بعض التماثيل. فروائع الفن الأغريقي تقدم لنا الطبيعة الكاملة النقية بعد أن تحررت من كل الحاجات البشرية واقتربت من الجمال المثالي أو لنقل من الجمال الألهي.

بهذا المبدأ الأفلاطوني نقل فنكلمان الجمال الأسمى في هذا العالم إلى عالم آخر يفيض منه ويعود إليه، وبهذا أيضا لا يكون الجمال مجرد فكرة استطيقية فحسب، بل يصبح كذلك عاملا أساسيا في تكوين الإنسان والارتفاع بأخلاقه إلى النبل والكمال. فإذا نظرنا إلى تمثال شاب أغريقي لم نؤخذ بجمال الشكل وبساطة الخطوط وعظمة التكوين فحسب، بل استطعنا لذلك أن نحس فيه بالرجولة، والحرية والنبل والقوة والقدرة على الحياة المرحية السعيدة، بذلك لا نجد أنفسنا أمام تمثال لشاب أغريقي بقدر ما نجد أننا نواجه رمزا انعكست عليه كل أشعة الروح اليونانية، وتجمعت فيه كل مثلها في الحياة والفكر والحضارة.

ويصل فنكلمان إلى عبارته المشهورة التي تجعل من تجربته الجمالية تجربة أخلاقية وتربوية، وتجسد الفكرة الإنسانية في أكمل صورها، حيث يقول: إن العلامة المميزة لروائع الفن الأغريقي هي البساطة النبيلة والعظمة الساكنة في الوضع والتعبير على السواء. وكما تبقى أعماق البحر هادئة في كل الأحوال مهما غضب السطح وثار، كذلك يدل التعبير في التماثيل الأغريقية، مع كل ما يضطرم في نفوس أصحابها من عواطف، عن نفس عظيمة ومتزنة.

وينتقل مكاوي من الفن المنحوت إلى الفن المكتوب، الشعر.. (سافو شاعرة الحب والجمال عند اليونان)، ليستخلص في خاتمة المطاف الحكمة والخلاص.. تقول

(سافو) فى إحدى أغانيها.

الآن قد غاب القمر

وكذلك الكواكب السبعة،

انتصف الليل، زمن الانتظار فات.

وأنا أنام وحدى

الشعر والغناء فى الفن اليونانى القديم سبيل من سبل التحرر والخلاص، فما من أغنية واحدة من أغاني سافو القليلة التى بقيت لدينا إلا نجد فيها هذا الألم المؤثر الذى ينضح به القلب، القلب الذى يتعذب ويشارك فى عذاب الغير، ويبحث عن الخلاص عن طريق الغناء، يبحث عنه إلى الحد الذى ينزف معه بعذاب الإنسان. ما من أغنية من أغانيها تنتهى باليأس، ما من أغنية تقف عند فكرة الموت أو تخاطبه كما لو كان هو الغاية الأخيرة والمصير المحتوم. إنها تختتم قصيدتها دائماً بفكرة تعبر عن العزاء بأمل فى الاتزان والاعتدال، بتذكير الإنسان بأن من نصيبه أن يحرم من الكثير، ولكن من حقه أن يصلى للآلهة لتنعم عليه بالحب والمشاركة والحنان. وهناك صفة أساسية فى شعر سافو لا يصح أن نسكت عنها، تلك هى الوعى المشرق المضئ.

وليس معنى هذا أنها صفة ملازمة لكل قصائدها، بل معناها أن الوعى يظهر فيها فى مواضع متفرقة، على نحو مفاجئ يكشف كالبرق المخاطف عن كل ما يختبئ فى ظلمات نفسها، ويسلط الضوء على أعماق حياتها، ويهديها إلى الحكمة الواحدة وراء اختلاف الآراء والأهواء فى النفوس.

وربما يرجع السرفى بقاء شعر سافو إلى نظرتها الفنية كما يرجع إلى أسلوبها، فهى تجمع الحساسية المزهفة مع البساطة وقوة العاطفة. لقد كانت تعبر بأغانيها عما تشاهد بعينيها وتحس بوجدانها. وكان الاحساس الصادق عندها هو الحكم والمقياس؛ فهو أسمى لديها من كل القيم والقوانين والتقاليد. لقد أرادت أن تسمع أولئك الذين أحببتهم وأحبوها، وفهمتهم وفهموها وكانوا فى أغلب الأحيان مصدر إلهامها. ويندر إن نجد شاعراً يقول كل هذه المعانى فى هذا العدد الضئيل من الكلمات، فالبساطة لا يمكن أن تذهب عن مثل هذا البيت: أحببتك يا أنيس كثيراً من قديم الزمان.

أو حين تخاطب إحدى فتياتها فتقول: أنت يا أجمل من كل النجوم! عرفت سافو أنه من المستحيل أن تصبح السعادة الكاملة من نصيب الإنسان، كما عرفت

أنه ما من طريق يوصلنا نحن البشر إلى (الأوليمب العالى)، ولكنها استطاعت بالمشاركة فى أحزان الغير وهمومه، لا بل فى تحمل هذه الهموم عنه إلى الحد الذى تنسى معه همومها هى، أن تخفف من وقع هذه الحقيقة الصادقة الأليمة التى تعبر عنها بقولها: ليس ممكناً أن تصير السعادة الكاملة (من نصيب الإنسان) ولكن المشاركة.. ولعلها، إن صحت نسبة هذه الشذرة التى يرويها أرسطو فى كتاب الخطابة عنها، قد عبرت عما نسميه اليوم بالقلق الوجودى حين قالت إنه ليس هناك ما هو أسوأ من الموت، وإن الآلهة هم الذى شاءوا ذلك، وأنهم ربما كانوا اختاروا الموت لأنفسهم لو أن الموت كان شيئاً جميلاً.

لقد أحست فيما يبدو بما نحسه اليوم من تناهى الحياة وزوالها، ولكنها تعلمت سر القلب البشرى، وعلمته لتلميذاتها وصاحباتها حين علمتهن أن يتمتعن باللحظة الفانية، وأن يستفدن ما فهيا من بهجة وجمال، قبل أن تسقط فى خضم الماضى، وتصبح جزءاً مما نسميه التاريخ. ولعلها قد علمتهن أيضاً كيف يعبر الإنسان عن اعترافه بالجميل للمحبيب وعن شكره له على اللحظة السعيدة التى قدر له أن يقضيها معه، إن كانت قد قدرت له على الإطلاق..

.. واليوم؟ ماذا بقى لنا من شعر سافو؟ وكان أقصى طموحها أن يذكرها الناس ذات يوم، فى زمن من الأزمان المقبلة: سوف يذكرنا بعض الناس، كما يبدو لى، فى زمن متأخر.

ولم يخيب الزمن هذا الأمل الطيب المتواضع. على الرغم من ضياع الجانب الأكبر من أشعارها فلم يزل وهج أحاسيسها حياً يلذع كل من لديه إحساس، ولم يزل سحر أغانيها يأسر القلوب، ويرسل عليها من هذا الزمن البعيد أنفاسه الدافئة الندية.

إن ضجيج العصر لم يستطع أن يخمد الشوق الخالد الذى نرعاه فى نفوسنا نحو السكينة والبهجة والجمال. وطبيعى أن يسأل قارئ اليوم - وهذا حق المشروع - إن كان قد بقى للشعر كلمة يقولها الآن، أو إن كان قد بقى هناك من يستطيع أن يسمع صوته وسط ضجيج العصر. هل هناك فائدة من الشعر فى زمن يصارع فيه الناس فى سبيل خبزهم اليومى؟ هل هناك من يملك القدرة على الغناء فى الوقت الذى يجوع فيه ملايين الأطفال، وتصارع الشعوب للحصول على الخبز والحرية من يد المستغلين والمستعمرين؟ أسئلة كثيرة يلخصها سؤال الشاعر هولدرلين فى لحظة من لحظات يأسه: (لم الشعراء فى الزمن التعيس؟).

يرد مكاوى، لا أحب أن أقول مع هولدرلين إن هذا الزمن تعيس، فما أكثر ما نعى

الشعراء على كل زمن تعاسته! ولكننى أحب أن أقول إن هذا الزمن أحوج إلى الشعر من أى زمن آخر، وإن هذا الجيل ربما كان أجدر بالشعراء من أى جيل سواه. فعندما تأخذ حكمة القلب الخالدة وقيم الحب والسلام والجمال مكانها الإيجابى من حياتنا الضاعلة، ويوم يصبح الشعر ضروريا ضرورة الخبز اليومى، وتصبح المحبة والخير والصفاء أهدافا لا تقل فى أهميتها عن أهداف التخطيط والتصنيع والرخاء، فلنم يكون هناك محل للسؤال اليائس الحزين: (لم الشعراء فى الزمن التعيس)، بل سيتسع الزمن كما ستتسع القلوب لشعراء مثل سافو تغنوا وما زالوا يتغنون بالشوق الإنسانى الخالد نحو الحب والعدل والسعادة والجمال، وكان طريق الغناء عندهم هو الطريق إلى الحياة والخلود.

وإذا كان الفن يحمل القيمة والحكمة، فهو أيضا طريق لخلاص الإنسان من اغترابه وقلقله وألمه، الفن هو الأمل المنشود لكى يصل الإنسان عن طريقه إلى السعادة، الفن يملأ الفراغ الروحى للإنسان ويتجه بكل قواه نحو الخير، والعدل والحب والجمال.

● مهمة الفلسفة:

كشف القناع، الوصول إلى الجوهر، دعونا من الزيف. مكاوى يرى أن للفلسفة أهمية خاصة فليست هى الكلمات، وليست الغموض ومصطلحات معقدة تحتاج لألف شرح وشرح. مهمة الفلسفة هى الإنسان. الإنسان الحقيقى فى مقابل الإنسان الزائف، لقد قرأ عبد الغفار مكاوى نيتشه الفيلسوف الألمانى وفهم دعوته الإنسانية واعتبرها مهمته: ايقاظ الإنسان على ذاته كى يصل إلى السعادة المنشودة.

الإنسان يحيا حياته مستسلما للكسل والقوم، غارقا فى بحر العادات والرغبات ومشاغلا كل يوم. وفجأة يناديه صوت آت من أعماق ضميره: كن نفسك. كل ما تفعله الآن وتفكر فيه وتتوق إليه شئ مختلف عنك. وتصحو (النفس الشابة) من غفوتها وتحاول أن تسترد ذاتها. ها هى ذى تناجى نفسها قائلة: حقا لست شيئا من هذا كله. ما من أحد يمكنه أن يتولى عنك بناء الجسر الذى يتحتم عليك إن تعبريه فوق نهر الحياة، ما من أحد غيرك.

صحيح إن هناك طرقا وجسورا وأنصاف آلهة لا حصر لها تريد أن تحملك عبر النهر، لكن ذلك سيكلفك الثمن الباهظ، والتمن الباهظ أن ترهنى نفسك وتضيعيها. لا يوجد فى العالم غير طريق واحد، ولا أحد يمكنه أن يسير عليه سواك. لا تسألى إلى أين يؤدى هذا الطريق؟ عليك أن تقطعيه.

كل نفس شابة تسمع هذا النداء ليل نهار فتترتجف ، لأنها تشعر بالقدر المقسوم لها من السعادة منذ الأزل عندما تفكر في تحررها الحقيقي، غير أنها لن تبلغ هذه السعادة ما بقيت مأسورة في أغلال الخوف والآراء الشائعة. وكم تصبح الحياة مجدبة من كل معنى ومن كل عزاء إذا حرمت من هذا التحرر فليس في الطبيعة مخلوق أولى بالرياء أو ادعى للنفور والاشمئزاز من إنسان تهرب من روحه الحارس وراح يطوف بعينيه فيما حوله، ويتلفت مرة ناحية اليمين وأخرى لليسار أو الخلف. إن مثل هذا الإنسان لا يستحق حتى أن نهاجمه، لأنه مجرد قشرة خارجية منزوعة اللب، ثوب بال منتفخ ملطخ بالألوان، شبح بائس لا يستطيع حتى أن يثير فينا الخوف، وهو يقينا لا يستثير فينا العطف أو الإشفاق. (شعر وفكر ٢٤١).

هذا الإنسان الذي تحول إلى قشرة خارجية منزوعة اللب إنسان يخدع نفسه بنفسه. التصق قناع المنصب أو الوظيفة التي يؤديها في المجتمع بجلده حتى أخفى وجهه الحقيقي وتوحد (بالدور) الذي يقوم به، فاستبدله بذاته الأصلية. وإذا كان هذا الدور ضرورة تحتلها الحياة الاجتماعية ويفرضها التعامل مع العالم والناس، فإنه يصبح في الحالات المرضية قناعا تتخفى وراءه الشخصية أو بالأحرى تختفى فيه.

ولا شك في أن نيتشه قد سلط نيران غضبه على الأقنعة الكاذبة التي ارتداها الناس في عصره، واستطاع أن يعرى حضارته ويكشف عن العفن والفساد والانحلال والعدمية التي فغرت هاويتها المخيفة لتتردى فيها . فعل ذلك ليحمي (النفس الشابة) من لعنة الأقنعة والأدوار المتشابهة إلى ما لا نهاية، من السقوط والضياع وسط الجماهير المجهولة كما سيقول هيدجر فيما بعد، من إنكار الذات الأصلية وتسليم قيادها للناس والرأى العام، فعل ذلك لكي تقسو على نفسها وتقول لها: كوني نفسك!!

تلك هي مهمة الفلسفة كما يفهمها الدكتور عبد الغفار مكاوى. رؤية خاصة للفلسفة وتذوق حاد للضن وحب مطلق للأدب. أنه الجامع بين الثالث: الفلسفة والأدب والفن. وأنا أزعم إن عبد الغفار مكاوى هو الوحيد في الساحة الثقافية الذي يمزج هذا الثالث، فتشعر بطعم خاص وأنت تقرأ مؤلفاته وأبداعاته.

الوجه السينمائى لصالح جاهين

محمود قاسم

أبرز ما فى تجربة صالح جاهين مع السينما، أنها كانت علاقة موقوتة بوقت قصير نسبياً، أى أنه اهتم بتكثيف هذه العلاقة فى وقت بعينه، ثم هجر التجربة تماماً كمساهم فيها، ولم يعد إليها قط بعد ذلك.

وتنقسم هذه التجربة إلى قسمين رئيسيين، الأولى مساهمته كممثل له سماته المختلفة، ثم اتجاهه إلى الكتابة للسينما، خاصة فى مجالى السيناريو والحوار، وما أسماه أحياناً بالرؤية السينمائية.

ونعنى موقوتة هنا، أن صالح جاهين، قد اتجه للعمل كممثل فى النصف الأول من ستينيات القرن الماضى، ثم توقف تماماً عن التمثيل السينمائى بعد ظهوره فى فيلم «الماليك»، أما مساهمته ككاتب سيناريو فقد بدأت أيضاً فى أوائل السبعينيات مع فيلم «خلى بالك من زوزو» الذى عرض عام ١٩٧٢، ثم كثف نشاطه فى الكتابة للسينما، وتوقفت التجربة فى أواخر السبعينيات بفيلم «المتوحشة» إخراج سمير سيف.

ومن الملاحظ أن فترة عمله بالتمثيل السينمائى، لم تتعد الثلاث سنوات، وأن فترة نشاطه ككاتب سينمائى قد وصلت إلى التسع سنوات على أكثر تقدير، رغم أن نشاطه كان متقطعاً حيث ارتبط أكثر بالعمل مع سعد حسنى فى أفلامها، وفى الفترة التى شهدت تألقها فى «خلى بالك من زوزو»، ثم بداية أخرى لها فى «المتوحشة». عندما ظهر صالح جاهين فى السينما، لأول مرة لاقى قبولاً، بحضوره، وبساطته،

خاصة فى دوره كعاشق خائب الرجاء فى «لا وقت للحب» لصالح أبو سيف ، وقد بدا هذا النوع من التكوين الجسمانى جديداً، إلى حد ما، بالنسبة للأدوار السينمائية المألوفة، فهو بدين بشكل ملحوظ، قصير القامة، ومثل هذا النوع من التكوين الجسمانى، إما أن تسند إليه الأدوار الشريرة، أو الكوميديّة، لكن جاهين لم يجسد أياً من هاتين النوعيتين، وبدأت أدواره الصغيرة متنوعة، ولم تتشابه قط فيما بينهما.

وفى هذه الأفلام التى قام بالعمل فيها، فإن جاهين لم يقيم بدور البطولة المطلقة، وفى بعض الأحيان لم تكن بطولة ثانية، مثل فيلم «الماليك» لعاطف سالم، ورغم ذلك، فإن الممثل كان مقبولاً بشكل ملحوظ، مم يثير التساؤل حول عدم استمراره فى التجربة، فهل دخل إليها بدافع المحاولة، والمغامرة، أم أنه وجد أن التمثيل يعطله عن أنشطته الأخرى، ومنها كتابة الأغنية الوطنية التى تشيد فيها خلال العقد السابع من القرن العشرين وأيضاً الرسم الكاريكاتيرى.

الأفلام التى شارك صلاح جاهين بالتمثيل فيها:

١٩٦٢: شهيدة الحب الإلهى: إخراج وسيناريو عباس كامل ، قصة وحوار: إبراهيم الإبيارى، تمثيل: عايدة هلال، حسين رياض، رشدى أباطة، عرض الفيلم فى ١٠ فبراير ١٩٦٢، «الرص والكلاب» إخراج كمال الشيخ، عن رواية لنجيب محفوظ، سيناريو وحوار: صبرى عزت، تمثيل: شكرى سرحان، شادية، كمال الشناوى، عرض الفيلم فى ١٢ نوفمبر.

١٩٦٣: «لا وقت للحب» إخراج صلاح أبو سيف، عن رواية «قصة حب» ليوسف إدريس، الذى كتب الحوار، سيناريو : لوسيان لامبير، تمثيل: فاتن حمامة، رشدى أباطة، عرض الفيلم فى ٢٥ فبراير.

: القاهرة: إخراج وولف ويلا، تمثيل: فاتن حمامة، جورج ساندروز، ريتشارد جونسون، أحمد مظهر، كمال الشناوى.

١٩٦٥: «الماليك» إخراج عاطف سالم، قصة: فيروز عبد الملك، سيناريو : عبد الحى أديب، حوار: محمد مصطفى سامى، تمثيل: عمر الشريف، نبيلة عبيد، عماد حمدي، الفيلم عرض فى ٤ سبتمبر.

١٩٨٣: «الوداع يا بونا برت» إخراج يوسف شاهين، سيناريو: يوسف شاهين، تمثيل: ميشيل بيكولى، محسن محيى الدين، محسنة توفيق.

وسوف نلاحظ أن جاهين لم يشارك فيها بالكتابة، كما أنه لم يقم بالتمثيل فى الأفلام التى قام بكتابتها، أو شارك فى ذلك.

وبالنظر إلى هذه القائمة ، سوف نلاحظ أن الذى اختار جاهين للتمثيل هم مخرجون متميزون يجيدون إدارة الممثل، وأنه وقف أمام ممثلين ونجوم لهم أهميتهم القصوى فى تاريخ السينما، وأن بعض هذه الأعمال مأخوذة عن نصوص أدبية مهمة، وأن أحدها اختير من بين أهم مائة فيلم مصرى ، وهو اللص والكلاب، وقد جسّد صلاح جاهين فى اثنين منها دوراً تاريخياً، إنه لم يجسّد قط دور الفنان.

فى فيلم «شهيدة الحب الإلهى»، جسّد صلاح جاهين دور عمار، صاحب الحانة، التى يستقبل فيها الفتيات الجدد، ويقوم بإعسادهن، كما يبيعهن إلى الأمراء، والأثرياء، ومنهن الفتاة رابعة العدوية.

الفيلم مأخوذ عن حياة المتصوفة رابعة العدوية، وهو بمثابة استفادة من نجاح السهرة الإذاعية الشهيرة عن حياة المرأة، التى قامت ببطولتها سميحة أيوب، وقد أسند الدور هنا إلى الممثلة اللبنانية عائدة هلال.

ويروى الفيلم قصة فتاة، ولدت فى البصرة، فى أسرة فقيرة، سميت «رابعة»، لأن ذلك هو ترتيبها فى الميلاد، للأب الصياد إسماعيل، الذى عانى من أزمت اقتصادية ، فاضطر أن يبيع بعض بناته، وقد وقعت رابعة فى يد عمار الذى اختطفها وأجبرها منذ نعومة أظفاره على الغناء والرقص، وعندما اشتد عودها، سخرها عمار لحياة اللهو والمجون، واستمرت حياتها هكذا ، إلى أن جاء اليوم الذى اكتفت فيه بالغناء فقط، وصارت تهديدات عمار هباء، فقام بتعذيبها، أى أن جاهين فى أول أدواره كان يخرج بين الطيبة والشر، لكن تعذيبه لرابعة لم يحل دون صمودها وعزيمتها، يظهر ربيع بن زياد من بين صفوف المعجبين برابعة ويحاول بطرق عدة أن يستحوذ على قلبها فيفشل.

تجمع الأيام بين رابعة والشيخ رباح، فتصبح أكثر اقتراباً من الله، وأكثر إصراراً على ترك متاع الدنيا الزائل، كانت تهرب من حين إلى حين من منزل الأمير الذى اشتراها من عمار، تذهب للاستمتاع لأقوال الشيخ عن حياة النسل والعبادة، تلاقى رابعة الكثير من ألوان العذاب على يدى الأمير، ولكن كل ذلك لم يثنها عن أن تسبح بذكر الله، ينتهى الأمر بأن يطلق سراحها فتعيش فى الصحراء، ويتدفق على تعاليمها التائبون والباحثون عن الهدى، حتى الأمير نفسه جاءها يوماً طالباً أن تقبله زوجاً لكنها كانت قد اختارت طريق الله.

الغريب فى الأمر أن المؤرخ السينمائى فريد المزاوى، قد خص صلاح جاهين بالحديث عنه، فى معرض تقديم الفيلم، ضمن الكتاب السنوى الذى كان يصدره لحساب المركز الكاثوليكي للسينما، وذلك للموسم السينمائى ١٩٦١ - ١٩٦٢ وقال بالحرف الواحد إن صلاح جاهين رسام كاريكاتير مشهور، يقوم بدوره الأول على الشاشة، مدهش، إنه يقوم بدور عمار، صاحب الحانة الذى يقوم بتشغيل الفتيات، وهو يرقص مع البنات كى يغرى زبائنه هو أمر سيئ، ومع ذلك، فقد قدم دوراً جيداً لهذا النوع من الأدوار النمطية..

الدور الثانى هو «المعلم طرزان»، فى فيلم «اللص والكلاب»، وهو أيضاً صاحب حانة، أو ما شابه، فى حى شعبي، تتردد عليه العاهرات، ومنهن نور، وهو يساند سعيد مهران، اللص الخارج لتوه من السجن، فيؤويه، ويخفيه مراراً عن أعين رجال الشرطة التى تطارده، ويمنحه مسدساً كى يطلق منه النيران على زوجته السابقة نبوية، وعلى مساعدة السابق عlish الذى خانته، ووشى به، فى إحدى عمليات السرقة، ثم تزوج من نبوية، أثناء وجود سعيد فى السجن.

المعلم طرزان، هو نوع جديد، أو غير مألوف من الأشخاص فى السينما، فهو يملك القبو، الذى يمارس فيه ما يرغبه من أعمال الخروج على القانون، مثل إخفاء لص قاتل عن أعين الشرطة، وفى هذا المكان يقوم بتجميع العاشقين القديمين، سعيد، ونور، ويمنح طرزان لصديقه سلاحاً غير مرخص، كى يقتل به، كما أنه يمهد لنوران تصحب عشيقها إلى دارها، كى تأويه هناك بعيداً عن أعين الشرطة.

وكما نعرف، فإن الفيلم يدور فى منطقة القلعة الشعبية، حيث البسطاء، والطيبين، وأيضاً المقاهى التى يتردد عليها أحياناً الخارجون عن القانون، منهم سعيد مهران الذى يضع أمام عينيه هدف الانتقام ممن خانوه، ووشوا به، فيطلق الرصاص، من المسدس الذى دبره له المعلم طرزان، داخل شقة طليقته، لكنه يكتشف أنه قاتل أبرياء، وأن عlish ونبوية، قد انتقلا إلى شقة أخرى، أى أن المسدس الذى منحه طرزان إلى سعيد، قتل شخصاً بريئاً، لذا نقول إن صلاح جاهين أدى دوراً جديداً، فهو المعلم الشعبى الذى نعرفه، يتكلم بصوت خفيض، ولا يناغم فى إطلاق كلماته، وهو لا يدفع ثمن ما يرتكبه، فالشرطة قد تداهم المكان، لكنها لن تقبض عليه، وهو يستطيع أن يدبر عشرات المسدسات، لإعارتها أو بيعها..

فى فيلم «لا وقت للحب»، يقوم صلاح جاهين بدور المحامى بدير، الذى يلجأ إليه صديقه المناضل حمزة صباح يوم الثانى والعشرين من يناير عام ١٩٥٢، الذى تطارده الشرطة بتهمة إشعال حريق القاهرة، وحمزة هذا مهندس فى مصنع الحديد

والصلب، متطوع فى الحرس الوطنى، يتعرف على فوزية المدرسة اثناء رحلة مدرسية لزيارة معسكرات الضدائيين، وعندما يشب حريق القاهرة، يقوم البوليس السرى بالقبض على المتطوعين فى الحرس الوطنى، حيث قاموا بمحاصرة منزل حمزة، والقبض على صديقه شكرى، لذا يهرب إلى منزل بدير.

وبدير يأوى صديقه، ويساعده، مثلما فعل طرزان، مع الاختلاف فى الهدف، وإلى بيت بدير، تأتى المدرسة فوزية، والتي تبدى استعدادها للذهاب إلى منزل حمزة، وإحضار ملابس له، باعتبار أن ملابس بدير لا تناسب قط ملابس حمزة (أدى الدور رشدى أباطة)، وفى منزله، فإن بدير يقع فى حب فوزية من طرف واحد، دون أن تحس به، ويبدو مرتبكاً أمامها، معجباً بنفسه، ويتنسيق بيته، ويحاول التقرب إليها، ورغم أنه محام فإنه لا يهتم بالسياسة، ويصدم بشدة عندما يعلم أن فوزية معجبة بصديقه حمزة، فيقوم بطرد صديقه من منزله، دون أسف، وهو يفعل ذلك باعتباره العاشق المشروخ المشاعر، المصدوم فى حبه البرئ.

بعد طرده، فإن حمزة، يلجأ إلى المدافن للاختباء بها، وهناك تلحق به فوزية، وتعد له الطعام والمتفجرات، كما أنها تنقل المتفجرات التى يستخدمها الضدائيون إلى الإسمايلية فى أحد النعوش حيث تمت مراسيم جنازة حقيقية. وتتم العملية بنجاح. ومثلما كتب المزاوى عن جاهين فى فيلمه الأول، فإنه عاد للكتابة عنه، فى القسم الخاص من كتبه الصادرة بالفرنسية عن الأفلام المصرية، تحت عنوان «الدليل السنوى للأفلام المصرية»، وقال إن رسام الكاريكاتير المشهور صلاح جاهين فقد منحنا فرصة لمشاهدته على سجيته فى دور جديد أمام الكاميرا. إنه نمط مختلف فى السينما المصرية، حيث يبدو طبيعياً على الشاشة.

أما الناقد المجهول، فقد كتب فى مجلة «روزاليوسف»، أن صلاح جاهين أدى دوره بما يثبت استعداداً فنياً طيباً، وما أعيبه على هو الإلقاء فقد كان صوته فى بعض المجالات أجوف.

فى عام ١٩٦٣، عرض بسينما مترو بالقاهرة، والإسكندرية الفيلم الأمريكى «القاهرة، إخراج وولف ويللا، الذى قامت ببطولته فاتن حمامة، وجورج ساندروز، وفيه جسد صلاح جاهين دوراً صغيراً كأحد أبناء المدينة، والفيلم حول عصابة دولية تشترك فى سرقة المتحف المصرى، وتحاول إغواء الشاب الضائع على الاشتراك معها فى السرقة، لكن الفتاة التى تحبه تحاول إبعاده عن العصابة، فيساعد الشرطة للقبض على زعيم العصابة عقب نجاح العملية.

والحقيقة أن دور صلاح جاهين كان صغيراً للغاية، وقد بدا هنا، أن المخرجين يسندون إليه أدواراً أصغر، ففي «الماليك» قام بدور السقا، الذي ينضم إلى المناضلين الواقفين في مواجهة الطاغية، ويحدث أن يتم القبض عليه، ويطلب الأمير شركس، من أحمد، الفارس الذي تسلل وسط جنوده، أن يطلق السهم نحو ثمرة فاكهة، موجودة فوق رأس السقا، فتوضع الثمرة فوق الرأس، ويتمتم السقا، ويغلق عينيه، ويوكل أمره إلى الله، لكن أحمد، بمهارته، يتمكن من إصابة الثمرة، دون رأس زميله المناضل.

والفيلم، هو حول الطاغية شركس، الذي يرسل جنوده إلى المدينة، فيقتلون والد الفتاة تمر، وأم خطيبها أحمد، وهما الشابان اللذان سوف يتزوجان في الأسبوع نفسه، ويقرر أحمد الانتقام من رجال الأمير بأى ثمن، فينضم إلى «الماليك»، ويصبح مقرباً من الأمير، ومن مساعده الوزير جعفر، والذي هو في الوقت نفسه قائد الثوار ضد الطاغية، حيث سيعمل الوزير مع رجاله، ومنهم أحمد على الإطاحة بالطاغية.

أما الجانب، أو النشاط، الثانى لصلاح جاهين فهو ككاتب سيناريو، وأفلامه هي كالتالى:

١٩٧٢: «خلى بالك من زوزو» إخراج حسن الإمام، قصة: حسن الإمام، إعداد سينمائى: محمد عثمان، سيناريو وحوار: صلاح جاهين، تمثيل: سعاد حسنى، حسين فهمى، العرض فى ١٦ نوفمبر.

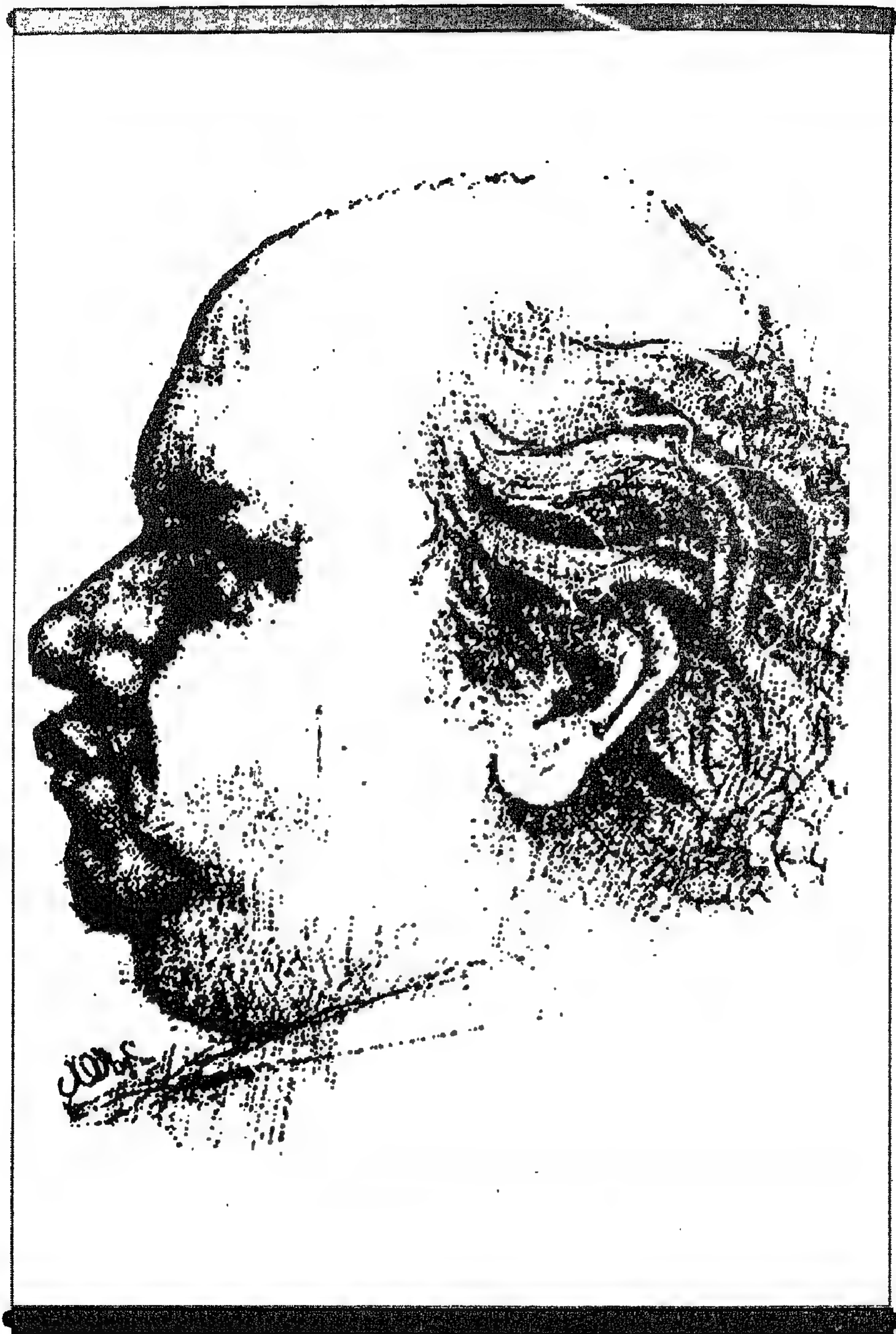
١٩٧٤: «أميرة حبي أنا» إخراج حسن الإمام، سيناريو وحوار: صلاح جاهين بالاشتراك مع ممدوح الليثى، وحسن الإمام، تمثيل: سعاد حسنى، حسين فهمى، العرض فى ٢٣ ديسمبر.

١٩٧٦: «عودة الابن الضال» إخراج: يوسف شاهين، سيناريو وحوار: صلاح جاهين، يوسف شاهين، تمثيل: شكرى سرحان، هدى سلطان، العرض فى ٢٤ سبتمبر.

١٩٧٧: «شيلنى وأشيلك» إخراج على بدرخان، الرؤية السينمائية والحوار: صلاح جاهين، سيناريو: فيصل ندا، تمثيل: محمد عوض، نسرين، أبو بكر عزت، العرض فى ٥ ديسمبر.

١٩٧٨: «شفيقة ومتولى» إخراج: على بدرخان، قصة: شوقي عبد الحكيم، سيناريو وحوار: صلاح جاهين، تمثيل: سعاد حسنى، أحمد مظهر، أحمد زكى، العرض فى ٢٧ نوفمبر.

١٩٧٩: «المتوحشة» إخراج: سمير سيف، سيناريو وحوار: صلاح جاهين، وإبراهيم الموجى، تمثيل: سعاد حسنى، محمود عبد العزيز، العرض فى ٢٩ فبراير.



أى أن صلاح جاهين قد شارك فقط فى كتابة السيناريو، ومن الواضح أنه عمل بشكل مكثف مع سعاد حسنى، أو بالأحرى من أجلها، وهو لم يكتب أبداً القصة السينمائية، كما أنه عمل بالمشاركة مع آخرين فى الكتابة، ولم ينفرد بكتابة السيناريو والحوار إلا فى «شفيقة ومتولى»، وقد عمل أكثر من مرة مع كل من حسن الإمام، وعلى بدرخان، والملاحظ أيضاً أن هناك ثلاثة أفلام على الأقل مقتبسة من مصادر عالمية، ففيلم «شيلنى وأشيلىك» الذى كتب أنه رؤيا سينمائية لصلاح جاهين، هو فى حقيقة الأمر بمثابة إعادة إنتاج لفيلم «إسماعيل يس طرزان» إخراج فطين عبد الوهاب عام ١٩٥٩، وهو مقتبس بشكل مباشر عن الفيلم الإيطالى «توتو طرزان» أما فيلم «المتوحشة» فمأخوذ عن مسرحية بالاسم نفسه للكاتب الفرنسى جانى أنوى..

فى مقاله عن فيلم «خلى بالك من زوزو» كتب الناقد مجدى فهمى فى مجلة الشبكة: «كنت أتمنى لتجربة صلاح جاهين الأولى، وهو الرسام المبدع، والشاعر الرقيق، والإنسان الملهم أن تجئ أكثر تركيزاً.. لا قطعة سكر صافية، ومكررة، لكنها مذاقة فى وعاء كبير..»

لكن، لاشك أن هذا اللقاء الأول لسعاد حسنى مع جاهين ككاتب، كان بمثابة التفجر لوهبتها، فقد نجح الفيلم على المستوى التجارى، ولأقى قبولاً من النقاد، خاصة مع تصاعد حركات الإرهاب الفكرى، فى نهاية التسعينيات، حيث أعادوا صياغة الفيلم، الذى كان يتضمن إرهابات عن التطرف داخل الجامعة، وقد صنع جاهين نصاً صالحاً لفيلم استعراضى، وغنائى، فهو فيلم عما تفرزه البيئة، باعتبار أن زوزو ابنة العاملة نعيمة الماظية، مهماً كانت طالبة فى كلية الآداب، فعند الضرورة، فإنها سوف ترتدى بدلة الرقص، وتهز أردافها نيابة عن أمها، فى حفل مقام بيت حبيبها، فالطالبة زوزو لها وجه معيشى آخر، فهى كثيراً ما تخلع الثوب الجامعى كى ترتدى بدلة الرقص، وتتحول إلى كوكب براق فى سماء الإخراج، إنها تعيش فى ازدواجية ملحوظة، فهى الراقصة زوزو، والطالبة زينب، تخلق حياتها من كل عاطفة إلى أن تلتقى بالمخرج سعيد كامل العائد من بعثة فى إيطاليا، فيلتقى الاثنان على تفاهم، وود وألفة، زوزو تطارد زينب، وتمتثل أمامها، تحاول الابتعاد عن عالم سعيد، الذى ينتمى إلى أسرة ثرية، وتجده نفسها فى موقف حرج، حين تدبر لها نازك ابنة الزوجة الثانية لوالد حبيبها مكيدة، كى تقوم الأم نعيمة الماظية بالرقص فى حفل مقام بيت سعيد.

فى البداية، تترك زينب الجامعة، عقب الفضيحة، وهى تردد: أنا أحمل وصمة نعيمة الماظية، ونعيمة تحمل وصمة الشارع الذى عاشت فيه.. والشارع يحمل وصمة تخلفه

عن المجتمع الذي يعايشه.

ويقول مجدى فهمى فى ختام مقاله إن الفيلم «فانوس جديد يضيئه حسن الإمام فى طريق السينما.. وكلماتى ليست من باب الطوب المقصود به تحطيم الفوانيس.. وإنما هي دعوة إلى مزيد من نور ساطع.. براق.. لا تتصاعد منه الروائح التى يحملها إلى الأنوف فانوس الغان..»

من الواضح أن السيناريو الذى شارك فيه صلاح جاهين فى «أميرة حبي أنا، للمخرج نفسه قد استفاد من مسألة الشخصية التى تعيش فى ازدواجية، وقد نمت صناعة الفيلم على غرار «خلى بالك من زوزو» للاستفادة من نجاحه، ليس فقط فى أنه يضم أغنيات، واستعراضات الممثلين أنفسهم، ابتداء من سعاد حسنى، وحسين فهمى، وسمير غانم، بل لأن السيناريو عزف على مسألة الازدواجية التى تعيشها أميرة، الموظفة، فقد بدا كأن زينب (زوزو) قد كبرت عاماً أو نيف، لتصبح موظفة، فى شركة صناعية، سرعان ما تقع فى غرام المدير العام بالشركة، وتعيش فى ازدواجية ملحوظة، فلا هى قادرة على كشف عواطفها، أو إعلان مشاعرها أمام الآخرين، بمن فيهم أمها، وأسرتها، خاصة أن عادل متزوج من أمانى، زوجة رئيس مجلس الإدارة، وأنه حصل على هذه المكانة باقترانه بامرأة لا تتفهم عالمه، وتتصرف معه بشراسة.

وأمام الجميع، تبدو أميرة، جادة، تقوم بواجبها خير قيام، لكنها تتمتع بموهبة، وقدرة على صناعة البهجة، بما فطرت عليه من مرح، وصوت شجي، خاصة حين تذهب إلى الرحلات، أو تؤسس فرقة فنية فى الشركة، لكن كل هذا لن يلبث أن يتحول إلى مأسى، بعد أن يتم اكتشاف حقيقة علاقتها بعادل، فالزوجة تقصد الشقة التى استأجرها عادل لزوجته الجديدة، وتصحب أباه معها، وتشد أميرة، وهى شبه عارية، دون أن يحاول الزوج الدفاع عنها..

ومثلما تحول الجزء الثانى من فيلم «خلى بالك من زوزو» إلى مأساة حول المواجهة بين الرجعية والظروف الاجتماعية، فإن أميرة تواجه نهايتها وحدها، حيث يتم التحقيق معها، وتطرد من العمل، وتتوالى الكوارث، وتقف أميرة صلبة، مثلما وقفت زوزو، وينتصر الحب، وتبدو أميرة كأنها تخلصت تماماً من ازدواجيتها.

فارق كبير بين أن يكتب الفنان السيناريو لحسن الإمام، ثم يكتب سيناريو آخر، أقرب إلى التجريب ليوسف شاهين، وقد جاء أن جاهين كتب قصة الفيلم، وأنه شارك المخرج فى عمل السيناريو والحوار، وشاركهما فى ذلك فاروق سلومة، ونحن لا نعرف مصدر القصة التى ألفها صلاح جاهين، لكن من المعروف أن هناك فرنسية بالاسم نفسه كتبها

اندريه جيد، منشورة فى سلسلة «مطبوعات كتابى» ، وهى أيضا رواية تدور أحداثها فى الريف.

نحن هنا أمام فيلم ريفى، به أغنيات، لكنه غريب فى موضوعه، فهو عن الجد الخديوى، الحائر بين أبيه الأصغر، «على»، الغائب، هو مهندس ماهر، يقاوم كل الإغراءات، أما ابنه الأكبر «طلبة»، فهو لم يستكمل دراسته، وقد صار طاغية فى القرية، تسانده أمه المعروفة بقوة شخصيتها، لقد طال الوقت فى انتظار فاطمة لعودة «على»، منذ اثنى عشر عاماً، كى ينقذها من حالة تمزق تصيبها..

فى الأسرة أيضاً، يعيش الحفيد إبراهيم الذى يحب الفتاة تفيدة، والذى يحلم أن يسافر إلى الخارج لدراسة التقنيات الحديثة. وبينما الجد «الخديوى»، يشجع هذه الرغبة، فإن الأب «طلبة» يعارض، وتدور الأحداث بشكل دامى، تأتى على الكثير من أبناء الأسرة ومن بينهم الجد نفسه، ثم «طلبة»، والابن العائد «على»..

المجهول، إلى السخرة داخل الجيش، وخارجه، تحاول شفيقة أن تقنع أخاها الوحيد متولى أن يهرب من السلطة، إلا أنه يرفض، حيث إن تكوينه الصعبدى يأبى عليه أن يهرب مثل النساء..

وكما كتب عادل حمودة عن الفيلم - أنظر مجلة روزاليوسف فى ١١/١٢/١٩٧٨ - فإن شفيقة هنا تختلف عن المرأة الموجودة فى أعمال الحكاية الشعبية، فهى هنا واعية، مدركة، ذكية، سريعة الفهم والتعلم، تعرف ما تقوله وما تفعله.. إن شخصية شفيقة الأسطورة تؤكد لنا فى كل لحظة أن ما يحدث لها قضاء وقدر.. وعد ومكتوب، بينما تؤكد لنا شفيقة - الفيلم، أن ما يحدث لنا «بنعمله بايدينا وعقولنا وقلوبنا». كدابين مفيش وعد .. كله بنعمله واحنا عارفين..

وهذا الاختلاف الأساسى فى شخصية شفيقة، أعطى الفرصة للسنياريو ليقول كل ما يريده، حتى ولو أعطى لنفسه الحق فى أن يتكلم فى السياسة. وأعطى الفرصة لشفيقة نفسها أن تتصرف وتتحدث وتتطور بصورة أكبر من إمكانياتها وحجمها - لو ظلت حبيسة للأسطورة والموال..

شفيقة تحب دياب، ابن شيخ البلد، وهو عاطل مستهتر، يعيش على علاقاته بالنساء، فاختارت من خلاله الثروة والمال وحياة المجتمعات الراقية، وتطوف مع عشيقها الطرابيشى بك فى أوروبا، وقد اختار الفيلم هذه الشخصية لتكون لها علاقة أخرى بشفيقة، فهو مقاول أنفاز، يورد رجال مصر وشبابها للفرنسيين، كى يحضروا القناة، ويدفنوا بترابها، ويموتون من العطش، والرصاص والقهر، والكوليرا..

إذن، فعشيق شفيقة، هو الذى أرسل رجاله، عن طريق السلطة لترحيل متولى إلى حيث حفر قناة السويس، وعندما تدرك شفيقة هذا السر، تبدأ فى الانتقام عن طريق استخدام أنوثتها، خاصة أن الطرابيشى يقدم جسدها إلى أفندينا آخر، يتمتع بعيوب جنسية، فهو ما سوخى، يستمتع بالمرأة وهى تضربه بالكرباج، ثم وهى ترقد مع رجال آخرين أمامه، لإدلاله، مما ينبهه إلى خطورتها، وحساسية ما تعرفه عنه كرجل سلطة.. إلا أن عودة شفيقة للقريبة، وانتظارها لعودة أخيها، كى يقتلها، تمثل المصير الحتمى للمرأة، فهى تتقبل هذه النهاية بصدور رجب، وخير لها أن تموت بين ذراعى أخيه، وبسكينه..

ولأن صلاح جاهين قد اتجه إلى السينما، ربما فقط من أجل الكتابة لسعاد حسنى، فإنه جعل من شفيقة هى الشخصية المحورية للفيلم، بينما تحول الأخ متولى، إلى شخصية ثانوية، مساعدة، كما أن جاهين هو الذى نظر إلى سعاد حسنى أيضا على أنها فنانة استعراضية، فكتب لها الأغنيات التى رددتها، ومنها «بانوا بانوا على أصلكو»، ومن المعروف أن سعاد لم تجسد أى أدوار استعراضية، مع المخرجين أنفسهم فى تلك الفترة، ومنهم على بدرخان، مثل «الكرنك»، و«أهل القمة»..

أما كاتب السيناريو، فقد ظل يتابع الممثلة، ويحاول تقديمها فى إطار استعراضى، يكتب لها الأفلام التى ترقص فيها وتغنى، حتى وإن كانت القصة لا تحتل، مثلما سوف نرى فيما بعد فى «المتوحشة»، وفيما قبل فى «أميرة حبى أنا».

فقد تم اقتباس مسرحية «المتوحشة»، أكثر من مرة للمسرح المصرى، وللسينما، وكانت المرة الوحيدة التى صيغت فيها إطار استعراضى، هى التى أخرجها بالاسم نفسه سمير سيف، فى إحدى تجاربه القليلة للعمل فى فيلم استعراضى، أو فلتنقل غنائى، باعتبار أن الاستعراض كان يعتمد فقط على الممثلة الرئيسية فى الفيلم، سعاد حسنى،

اشترك صلاح جاهين مع إبراهيم الموجى فى كتابة السيناريو والحوار، ومن المعروف أن الموجى قد عمل بشكل مكثف مع سمير سيف، وأنه لم يقدم هذا النوع من الأفلام الاستعراضية، لذا فقد رأينا بهية هنا، تعيش وسط أسرة فقيرة، تعمل فى إحدى فرق الموالد والملاهى، تضم هذه الأسرة الأب والأم، والصديقة نوسة، والوالد البلطجى، إذن، بهية هى التى تؤدى فقرات الاستعراض، والتى يتمحور حولها عمل الفرقة كله، فى إحدى الليالى تقع بهية بنظرها على أشرف، ينمو الحب بين البنت الفقيرة والكاتب الثرى..

تترك بهية الفرقة بحثاً عن طريقة أخرى لاكتساب الرزق، فتعمل فى أحد المصانع،



يبحث عنها أشرف ويعلم بمكانها ويعترف لها بعزمه على الاقتران بها، تذهب معه، يقدمها إلى أمه إقبال التي تعترض على هذه العلاقة، نظراً للفوارق الاجتماعية والطبقية، إلا أن أشرف لا يؤمن بأراء أمه، لذا، فإنه يأخذ حبيبته كي يعيد حياتها على مستوى اللبس والثقافة والعلاقات العامة. حتى يتشرف بها في أي مكان يرتاده، لكنها في إحدى الحفلات تشرب خمراً مما يجعلها تغيب عن الوعي، فتأتى بأفعال لا تليق بالمكان، تطلب من أحد أفراد فرققتها، أن يمثل معها المحب أمام أشرف حتى يبتعد عنها، وبالفعل فإن أشرف يذهب غاضباً.

فيما بعد، تذهب نوسة زميلتها في الفرقة إلى أشرف، وتخبره أن بهية تعمدت أن تبعده عنها، بسبب ما بينهما من فوارق، مما يدفع بالكاتب الثرى أن يعود إلى بهية وأن يتزوجها..

تقلصت مسيرة سعاد حسنى بعد فشل هذا الفيلم، وكانت هذه هي نهاية تعامل جاهين مع السينما بشكل عام، وكما رأينا فإنه كتب أربعة أفلام من بين ستة خصيصاً لسعاد حسنى، وكما ابتعد عن التمثيل فجأة، ابتعد أيضاً عن الكتابة للسينما، لكنه عاد ليتعاون مع ممثليته المفضلة في مسلسل «هو وهى»، ليكتب الأغنيات، وليساهم أيضاً في كتابة السيناريو، وقد عرض المسلسل في العام الذي فارق فيه جاهين الحياة.

حياة مؤجلة

رشا عبد الرازق

صباح

ها هو صباح جديد يداعب جفونها لتبدأ اليوم - يغالبها نعاس شديد وترغب في الاختباء في أحلامها وفي متعة دفء الفراش مع لسعات برد الشتاء. لا فائدة .. عليها أن تنضم لدقات الساعة التي تسرع بجنون .. تدور في بدايات يومها المعتادة توقظ الأطفال بمداعبة لطيفة وأمطار قبلات تلك بداية .. ثم تلجأ للصراخ لا وقت لكسلهم .. تصرخ ويعلو صوتها ، كانت تخجل من صراخها حتى لا يؤذي نوم الجيران .. ولكن بتكرار الأيام أصبح كالهواية تعتاده في كل صباح. تستغرقها تفاصيل الإعداد للمدرسة .. ترتيب الفراش .. وترتدى ثيابها على عجل دون اعتناء .. ولا تنسى أبدا ضفيرة ابنتها الصغيرة .. حلمت دوماً بطفلة تتوج رأسها ضفيرة جميلة .. تعبر أمام المرأة ولا تسأل نفسها كيف تبدو .. تدور في دوائرها اليومية دون مساحة من الوقت للسؤال. تتسابق مع أطفالها على درجات السلم العالية .. لتضفي بعض المرح بعد الصراخ .. تحثهم على الإسراع موعد عملها اليومي يقترب. خطواتها اليومية على الطريق لا تختلف يوماً عن الآخر .. ومن حسن حظها مدرسة

طفليها لا تبعد إلا قليلا عن المنزل.

وفى كل صباح تداعب عريتها الصغيرة المتواضعة.. فهي تحتاج لكثير من الاهتمام والرعاية لتمضى متماسكة على الطريق.. تحسها طفلا إضافيا فى حياتها اليومية. تلمح جارها على الرصيف الآخر أعتادت وجوده كل صباح.. يقف هادئاً بانتظار سيارة عمله .. ويخطوات واثقة يرحل.. ثمّة شيء فى حضوره يركبها وقد أصبح وجوده أحد ملامح بداية اليوم.

لسنوات كان هذا الجار يشغل تلك المساحة من الطريق فى الصباح.. فلم يلفت نظرها الآن.. تردد بخجل «صباح الخير».. فيجيب بتردد «صباح النور» ويتبادلات الابتسام. يوم مختلف فى تفاصيله.. ترفض عريتها الطفلة أن تدور.. فيعرض المساعدة.. تبهجها رغبته الطيبة.. لم يتشكل فى ذهنها بهذا الحضور القوى.. تسعى لمعرفة اسمه عن طريق بواب العمارة العالم بالأسرار.

وفى صباح آخر تبادله تحية الصباح مرددة اسمه. فى دعوة واضحة للتعارف، تشاق لأن تدق بأبواب حياته وتفاجئها خطواتها الأولى.. لكن استجابته لم تكن متأخرة.. فى اليوم التالى يلقي عليها تحية الصباح باسمها.

تغمرها فرحة مدهشة.. هو يهتم بها إذن.. أحبت نداءه.. وفى خيالها حملت صورته باسمها لزحمة عملها.. ويفاجئها حضوره ليلا يرسم على شفيتها بسمة تؤنس وحدتها.. وأخيراً يطرق باب أحلامها..

وفى الحلم.. «متأخرة عن مواعدها.. تسرع فى خطواتها لتسبق هذا الزمن المجنون تفاجئها عريتها وقد فرغ إطارها من الهواء.. لا أحد يمد لها يد العون وكأنما خلا المكان من البشر.. تغضب وتشعر بالحيرة فهي لا تستطيع تغيير الإطار وحدها.. وفجأة يظهر الجار مبتسماً كعادته ويمد يده لمساعدتها.

هل تسمح سيدتى الجميلة أن أقوم بتلك المهمة؟»

تسمح بابتسامة مدعية الخجل.. وتتأمله كأنه فارس الحلم الذى لم تحمله يوماً تتأمله بإعجاب شديد. كل شيء فيه يدعوها للبهجة.

ينتهى من تغيير الإطار يمد يده إليها مودعاً، تترك يدها تنام فى يده وقتاً بدا بلا نهاية. تشكره بحرارة.. تستيقظ من نومها وكأن يدها مازالت تحس حرارة يده.. مدهش هذا الإحساس.. تستيقظ سعيدة.. تشاق لبداية اليوم.

الليل

يسكن الليل .. ينام الأطفال .. هادئ المنزل تنتظر عودة زوجها .. تنفض إرهاق اليوم الطويل .. تتمنى لو تستطيع أن تنام الآن حتى الصباح .. ولكن يبقى دورها الليلي .. زوجها .. تقوم من فراشها مثقلة بالنعاس .. بدأ اليوم فى السادسة صباحا وهى الساعة تقترب من الثانية عشرة ليلا وهى تنتظر .. تذهب للمرأة تتأمل وجهها المتعب تؤلمها البثور التى تشوه بشرتها والتى طالما طالبها زوجها بعلاجها.

تحديق فى المرأة .. تقول هامسة هذه أنا - اثنتان - تلتفت ربما يكون سمعها .. تنزع ثوب النوم وترتدى الثوب الأسود برغم حبها للألوان المبهجة .. ولكنه يفضل اللون الأسود فتختاره .. هذا الثوب الليلي الذى يشبه العرى مازالت تخجل منه رغم مرور سنوات على زواجها .. تشعر وكأنها تتقمص دور الغانية حين ترتديه لتبدو فى عيونه مثيرة .. كان الحلم يفجر جسدها بلفته الخاصة .. تفتح أجمل المشاعر دون قواعد .. والآن عليها أن تتكلم لغة أخرى بينها وبين زوجها .. تنظر لنفسها من جديد فى المرأة .. تصبغ وجهها ولكن لا ترى نفسها جميلة .. تحاول إخفاء البثور دون جدوى .. تتذكر فيلم «الزوجة الثانية» حين اشتهت المرأة زوجها فصرخت فى وجهه «الليلة يا عمدة» يضحكها التعبير .. تعرف أنها الآن تلعب دوراً وهى عاجزة عن إتقانه.

يدق بابها .. تفتح هاتفه تأخرت كنت فى انتظارك .. يبتسم هامسا «نام الأطفال» .. فتجيبه من يدرى ..

تحضر العشاء .. يتقاسمانه مع حوار بسيط .. ثم يصحبها من يدها للفراش وفى تلك اللحظة تتفتت لأجزاء لا صلة بينها .. عقل يقظ .. تبحث عن الكلمات لترضيه . ومشاعرها مسافرة بعيدا .. جسد يجتهد ليدوب فى الآخر .. تنفض عن حضورها ملامح الجار الباسمة .. كاد أن تناديه حتى فى أكثر اللحظات قريبا من الزوج من كان حبيباً وصديقاً وأباً لطفليها .. يعبر طيفه .. لا تستطيع أن تعطى اللحظة أكثر من معناها المجرد .. لا تستطيع أن تهرب فيه لتولد بحرية، تشعر بغربة شديدة عن جسدها .. يثور زوجها .. «أحسك باردة» لم لا ترددى كلمات تثيرنى .. «لم لا تشتهينى وتدخلى هذا العالم الشيق بعنف ورقة» .. تساؤلات .. تساؤلات .. تنهى الأمسية ببكاء حار وغضب وتتجدد رغبتها فى الهروب .. ثمرة شئ يمتهن فى هذا المكان وفى هذا اللقاء .. فى هذا القرب الذى لا تملكه .. وينهار حلم الجسد حين يذوب فى الروح لتولد أجمل اللحظات

.. صمت من جديد بينهما .. صمت يمتد فجر اليوم الجديد ..

صباح آخر

تنزل درجات السلم متخذة قرارها .. ستكف عن لعبة الحوار المختزل عبر الطريق ..
تشواق لمزيد من القرب .. مغامرة .. شوق لدخول عالمه .. يظل يعبر عالمها كأنه الرجل
الوحيد في الدنيا .. تبدو فكرة مبهجة تستحق كسر القواعد كافة.

تناديه بدلال لم تعتده .. في مواجهته تشعر أن أنوثتها طاغية .. لا شعوريا تتحسس
بثور وجهها هل من الممكن أن تسدى لى خدمة .. أن تطلب هاتفى فيه عطل ما ..
نداء آخر واضح وضوح شمس النهار .. يطلب الرقم ويفضل العلم الحديث .. أصبحت
نمرة هاتفه لديها ونمرتها مسجلة على هاتفه .. وفى لحظة مجنونة .. أصبح لديهما
لغة ما مطروحة لتجاذب أطراف الحديث.

تدهشها جراتها .. لم تكن يوما دجولة .. ولكن تلك الجراءة الهادمة لكل القواعد
والطقوس وتراث السنين الطويلة تدفعها لمزيد من الجنون .. تلقى بكل الخوف وراءها
وتتقدم كأن العالم فى انتظار جنونها نعم فى انتظار جنونك.

تذهب للعمل سعيدة بخطواتها نحوه .. تتساءل ترى هل فهم رسالتى ؟ وقبل أن تسقط
فى مزيد من التساؤلات يدق الهاتف لا تصدق سرعة الأحداث ها هو صوته يأتيتها
واضحا .. يشكرها على لا شيء .. يطمئن على أخبارها .. لا تعرف ماذا قالت .. تعرف
فقط إلى أى مدى تشعر بالارتباك والسقوط فى خوف أن يكون شخصا لا يستوعب
محنة احتياجها لإنسان.

تحتاج متعة اكتشاف شخص ما .. دخول عالمه .. وتحتاج رؤية نفسها فى عيونه يرى أو
لا يرى بثورها التى أسودت هل يفهم ؟ تبدأ شرح جنونها .. لم تختره .. لا تعرف سوى
الرغبة فى المعرفة بعيداً عن زحمة الحياة الروتينية .. خائفة .. ولكن سعيدة.

تنتهى المكالمة بعد سرد بسيط ولكن ملئ بالضحكات المرتبكة .. وعلى وعد أن يتكرر
الاتصال .. وتكرارها للأسف إن كانت بأسلوبها تخطئ فى التعبير عن نفسها . فيكرر
أكثر من مرة إنه أيضا يرغب فى الاقتراب .. يرضيها هذا الشوق .. تشعر ببعض الفرح
حتى وأن كان فرحها من تفضيلها الخاص .. تردد لنفسها .. ثمة منفذ ما للبهجة ..
حتى وإن كان تعارفا مع سبق الإصرار والترصد .. ولكن هذا الجنون يجدد فيها شيئا ما

لم تعد تملكه .. ترفض إنطفاءها داخل نفسها . وهذا الجار يعطى لوجودها حرية ما ..
فلتسعد بالفرصة إذن .. ومرحبا بالجنون .. عادت للبيت تردد جملة واحدة ، اتبعى
قلبك ..

غربة

غربة تسرى بهدوء فى بيت تمنته سكنا لأسرتها الصغيرة .. عاد الزوج من غربة سنوات
انتظرتة عاشقة تدعو للثناء .. كم من صيحات العتاب أحاطت بها فى غيابها لأن الحياة
غابت فى رحيله .. تنزوى فى حزنها لفقدته وكأنه الموت .. تذبل كأنه سفر بلا عودة ..
تنادىها الحياة ، عيشى قليلا ، .. وهى ترفض إلى حد انهيار الجسد .. يندهش الطبيب
« صغيرة أنت على تلك المראה التى تسرى فى جسدك إلى حد المرض » ..
دعوات الأصدقاء تليها كواجب ثقيل .. لا تريد سواه الحبيب المنتظر الذى لم يأت
يوماً .. لعله يأتى غداً ..

وعاد الحبيب الزوج مع بقايا الحلم .. غربة جذورها قوية تضمها معه .. إجازة طويلة
من العمل بعد عملية جراحية .. أطفالها بالمدارس .. ها هى متفرعة لوجوده كما
تمنى .. تلعب دور سيدة البيت بجهد ورغبة فى الاتقان .. تريد استعادته من جديد
تسقط بقوة فى لغة الحب التى يعرفها ويتقنها .. جسدها لا يعرف كيف يذوب فى
جسده .. تسلت الغربة بعد الروح للمس الجسد .. أصبح التلاقى عسيرا .. بلا جدوى
تحسه .. لم يعد بعد .. انتظرت حبيبا لم يعد .. تسأله أين أنت ؟ ..
يهرب ، ألف مرة .. تلح بالسؤال .. تصبح الحياة قاتمة .. فتهرب من جديد فى وجه
حنانه الخيالى .. تتمنى رحيل الليل وتستدعى ضوء النهار بشوق حقيقى لبسمته فى
الصباح .. هناك ضوء ما فى الحياة ..

سؤال أخير .. لم تهرب من عيوني .. لا أجابة سوى صمت ثقيل ؟ ..
دعى الحياة تمضى .. جعلتها الشهيرة لاستثناف التفاصيل اليومية .. وكلمات تقال
بين كل البشر .. حوار الأزواج الذى لا ينتهى .. عاصف أحياناً حالم أحيانا .. ولكن
جسدها لا تملك ترويضه .. لا يطاوعها لتضمه أياها لا تعرف سوى الرغبة وكم يشترق
للحنان .. تهرب بجسدها يوماً وراء آخر .. يثور دعى العاصفة تمر .. كيف استعيد
نفسى فيك ..

تردد لنفسها بلا صوت ، تريدين الحقيقة .. ها هى أسرار غريتى .. الرجل غير المرأة ..

تعرف تلك البداية عرفت سوى فى غريبتك؟ عرفت جسداً وأنسى وحدتى ولكن قلبى لم يسكنه سواك.. تضحك.. تبكى .. كأنه الجنون.

يعتذر ويعتذر .. يسرد تفاصيل الرجل الذى لم يستطع أن يصمد أمام إغراء الأجساد الدافئة .. الرجل غير المرأة.. رجل عشق أجساد النساء وقلبه ظل ملكاً لها.

هروب

أصبح الهاتف علاقة خاصة تتألق يومياً بحياتها .. تضمه كأنه جزء منها .. حين يتأخر رنينه تستحثه أن يصرخ .. اعتادت لقاء الصباح وتلويح الأيادى على الطريق.. والآن اعتادت صوته يأتينا فى اليوم أكثر من مرة .. كلمات وكلمات تتسائل عن كل شىء وأى شىء .. تنساق وراء متعة الاكتشاف .. تتحدث عن نفسها لنفسها .. ودود وكلماته لا تدعو للخوف.

تود الاقتراب كأنها عرفت طيلة العمر .. تألفه كأنه المنفذ الحقيقى فى الحياة.. تحدث صديقتها أهذا الجنون مناسب لامرأة فى عمرى؟ فتجيب الصديقة، المحى تلك اللمعة فى عيونك .. هذا الإنسان جدد حياة ما بداخلك .. استمتعى إذن،؟

تستمتع إذن.. تكف عن الإحساس بالذنب .. تفكر أن تحكى لزوجها المسافر رغم حضوره.. تفكر أن تحرر روحها من أقنعتها الكثيرة.. بينهما لم يتبق سوى القشرة الخارجية لأسرة مفروض عليها الاستمرار .. طفلان فى حاجة لصورة الأب فترتعد أن تلغيها .. وهى تخاف وحدتها بدون تلك الصورة التى تبدو ناجحة .. خاوية من الداخل .. ولكن تتشابه وكل القصص المحيطة بها.

تلك تشكو زوجها الذى لا يعرفها سوى فى الفراش، وأخرى تشكو صمت الكلمات إلا فى حالات الغضب .. وصديقة تشكو زوجها الذى لا يرضى عنها إلا إذا تحملت الأعباء المادية للمنزل بطلباته اليومية التى لا تنتهى.

فما تشكو؟ تشكو الصمت .. الغياب رغم التواجد فالأولويات فى حياتهما مختلفة له حجرة مستقلة بالمنزل يحيا بها أغلب الأوقات.. كم من الدقات على باب تلك الحجرة من الأطفال ومنها تدعوه ليكون جزءاً من الحياة اليومية لهذا البيت، أبى إما نائم أو فى حجرته وحين نلقاه يبدو غاضباً لم يا أمى؟.

يلح التساؤل فى عيني طفلتها .. وهو يشكو إحساسه بالسجن.. فهو لا يتمتع بحريته.. لأنه لا يستطيع استضافة أصدقائه بالمنزل حتى الصباح.



أصبحت تحب غيابه عن المنزل .. تحس تنفسها طبيعياً لا تثقله محاولات أرضائه
هناك سبب ما دوماً للغضب ..

الأكل يخلو من النكهة .. ألا تستمتعي برائحة الطعام الآتية من عند الجيران، أنت أم
فاشلة .. ابنك تربيتهما المربية التي تقضى وقتاً طويلاً معهما، عمالك لا يعنى شيئاً ولا
تظنى إنه يساهم فى إقامة حياتنا .. ميزته ثباته ولكنه غير مجز .. لبيتك تعودين
لبيتك لأجل طفليك.

لست امرأة .. ألا تعرفين ماذا تفعل المرأة لإرضاء زوجها؟
صوتك حين تغنين متردد وخال من التعبير .. ثم هذه البثور فى وجهك .. ما هذا؟
ماذا تبقى منها إذن ..

لا شيء .. كل يوم .. لسنوات طويلة ثمة لوم ما يلغياها .. ثمة كسر ما يخطه بقوة
بداخله .. تشعر إنها تحبه ولا تفهم لم يؤذيها كل هذا الإيذاء تسأله لم النقد دائماً لكل
شيء .. يجيب لقد تزوجت إنسانة أخرى مليئة بالحياة .. والنقد لتعودى امرأتى التى
أحببتها، امرأة دون بثور .. غانية .. تفوح منها رائحة الأنوثة .. ربما لم تعد قادرة على
العودة .. كيف تلملم بقاياها التى تبعثرت هنا وهناك .. كيف تركت تفاصيلها ليعبث
بها حتى وإن كان بدافع الحب كما يقول، كيف أصبحت لا تعرف نفسها ولا تملك سوى
الإحساس بمرارة فقد إنسان عزيز عليها .. فقدت نفسها .. لم تعد قادرة على أن ترضى
عن نفسها إلا حين يأذن لها.

تحصل على إجازة بدون مرتب لتكون ربة البيت .. تعتنى به ويطفليها لتكون أما
مثالية .. ولكنها أم ثائرة وفاقدة لأعصابها طيلة الوقت .. لم تكن يوماً بلا عمل ..
عملها تحبه رغم روتينه القاتل .. ولكنه حياة .. بشر .. أحداث تفاصيل تعيشها كل
يومك تجعل للتفاصيل معنى .. صديقة تحكى .. صديق يضحكهم بنكاته .. جهد
تبذله تحصل على نتيجته .. مالها الخاص فلا تمد يدها فى انتظار من يعطى أو لا
يعطى .. لا تعرف كيف فى لحظة غياب اتخذت قرار الإجازة .. تسقط فى دوائر الملل
الشديد .. طفلاها بالمدارس .. زوج نائم بالنهار .. تدور بالمنزل متعبة رغم فراغ يومها ..
تقرأ قراءتها التى تحبها ولكن الوقت لا يمر .. تشعر بالفراغ الشديد .. والغضب الذى
يملأ حياتها ..

تذهب للطبيب لمعالجة بثور وجهها التى تشوه جمالها كما يقول زوجها .. تمارس بعض
الرياضة بالمنزل فجسمها غير متوازن منذ ميلاد طفليها .. هكذا يقول زوجها .. دوائر

من الاعتناء بالمظهر الخارجى وبتدخلها ألم حقيقى من الوحدة والفراغ .. وأحاساسها
إنها بلا فائدة .. زائدة عن الحاجة.

إجهاض

تستيقظ فى صباح آخر على حقيقة مفاجئة .. «طفل جديد فى رحمها» ..
هى بلا عمل .. وزوجها يعتمد على قدرتها على التصرف .. ما حاجتها لطفل آخر ..
لديها طفلاها شديدا الصغر .. فى حاجة إليها .. ترتبك وتشعر بالدهشة لأنها تشعر
بالحنين لهذا الطفل .. تردد لنفسها لعله صفحة جديدة تكتب لتلك الحياة الخاوية
بينها وبين زوجها .. لعل الحكمة الشعبية تكون صادقة ويقرب هذا الطفل بينهما ..
تنفض الفكرة عن رأسها .. طفلاها لم يخلقا يوماً أى لغة للتقارب من قبل .. لا تصدق
أن تهب للحياة طفلاً وليد لحظات خالية من الحب .. لحظة ترغب فى الاستسلام
لوجود كائن شديد البراءة فى حياتها .. اشتياق للانغماس فى آخر سواها وسواء تنسى
به انهيار العالم الحقيقى بينهما .. ولحظة لا تصدق أن يربطها أى شيء ببقايا هذا
الشريك ..

«الطفل يأتى برزقه .. تجدد الحياة .. تسكت الصوت بداخلها .. تغلق أذنيها تتردد ألف
مرة قبل اتخاذ القرار .. ليال بلا نهار .. لا تعرف سوى دموعها وحدتها وحيرتها تماماً
ستتخذ القرار .. ينهرها زوجها فهو لا يفهم سبب حيرتها ..

«إن أردت طفلاً جديداً مرحباً به .. أن كنت لا تريد فدينا نتخذ إجراءات سريعة ..
هكذا الأمور ببساطة.

وحدها كانت تتحسس طفلتها بداخلها التى لن تولد .. أحببتها فتاة .. اسمتها «ليلى»
اعتذرت لها آلاف المرات «لا أملك يا حبيبتي أن تكون لك حياة .. ميلادك خطأ
التوقيت» ..

بأكية تصل لقرارها الحكيم .. لست فى حاجة لأعباء إضافية فى الحياة .. لا حاجة بها
لميلاد طفلة تعذبها بغياب الحب فى أسرة متباعدة الأطراف .. تزداد احساساً بالضالة ..
ولكن لا بديل آخر .. إجهاض طفلتها هو الحل الوحيد .. ولكن لا تغفر لنفسها لحظة
هذا القرار ..

تهرب من عيونها فى المرأة .. تردد لنفسها دوماً حياة منتهية .. فيم الانتظار.

غياب

ثلاثة أيام غاب الصوت.. بعد أن أحبت رنينه الصباحى.. أحبت لهفته المتحفظة .. تشاقه.. تشاق هروبها فيه .. ثلاثة أيام أفقدتها التوازن تراه باسمها فى الصباح ولكن أين صوتك يدللى.. تود الصراخ بوجهه ويمنعها وقار الطريق وفى اليوم الرابع تحادثه بغضب.. أين أنت؟ سخيفا كان .. صوته خال من التعبين، عفوا لدى عمل منغمس فيه دعينا نتحدث فيما بعد، .. ترفض رفضه ،الآن أريد معرفة سبب غيابك .. الآن، بإصرار نتحدث وبإصرار يرفض الحديث بعدها أن يحادثها مساء.

تعرف إنه لن يحادثها مساء .. بل سيحادثها لأنه يدرك إصرارها على تفسير الأشياء. تنتظر وفى الساعة يرن الهاتف ،هل أنت غاضبة منى؟، يسأل لا تعرف هل غاضبة ،أن عاجزة فى الفهم ولكن الآن يرضيها أنه يفى بوعده.. لازالت تعنيه بشكل ما.. الأصدقاء لا يتحادثون يوميا بصورة منتظمة .. ولا يتحادثون أكثر من مرة فى اليوم.. أخاف اعتيادك .. أخاف أن أحبك.. أحب امرأتى..

يبهجها هذا الخوف .. تلمح أثرها فيه عبر الصوت الآتى من بعيد .. تناست إنه زوج وتعمدت نسيان إنها زوجة .. تريده قريبا ومزيذا من القرب. عنا نلتقى لنعرف بعضنا البعض أكثر.

تدهشه رغبته .. هو يريد الهروب وهى تريده أقرب .. يرفض فكرة اللقاء .. تذكرى دوما نحن جيران وعلينا أن نحترم تلك الجيرة، .. تكتشف فجأة أن كليهما يتحدث لغة مختلفة عن الآخر .. لا تريد رحيله.. تريده هذا العون كليهما اليومى الجميل فى حياة خالية من المباهج..

هل سترحل تتساءل؟

لا.. ولكن سنتحدث قليلا.. أحيانا اطمئن عليك.. وهل نحن نلتقى فى الصباح .. نبدأ يومنا بابتسامة طيبة تعطى لليوم معنى..

وفى لحظة تتحول اللعبة التى بدأتها إلى حقيقة تحاصرهما فى حياة لم تكن بسيطة.. يورقها صمته .. تغضب من هاتفها الذى لا يحمل صوته.. تنظر لزوجها بثورة شديدة.. تود أن تخبره ،أنا أرحل عنك.. ألا ينتابك هذا الإحساس بغيابى،.. تذكرى رحل عنك من قبل..

كم تمنى أن يكون لها جدة - من عالم بعيد .. وجد طيب تملؤه التجاعيد .. وبسمة حنون .. وشعر فضى يتوجها .. جدة لا تملك لها سوى حزن متسع يحتويها فى أى

لحظة .. تضيئها وتدعو لها من القلب .. تبكى على صدرها دون أسئلة تحس حزنها ولا تناقشة.

«أحن إلى خير أُمى .. وقهوة أُمى ولسة أُمى، كثيرا ما ترددت أُمها على مسامعها .. إنها تلعب دور الأم في حياة زوجها وقد أفسده الدلال .. تحمل عنه أى هم .. مسئوليات من أى نوع .. أحقا أفسده دلالها.

أحبته أم أحببت حاجاته الطفولية لها .. الآن لديها طفلاها وليست بحاجة لطفل كبير .. بحاجة لشريك في حياة تستهلكها .. هل يمكنه الآن أن يتخلى عن أنانية طفولته ويعطى قليلا .. لتحاول مرة أخرى.

مساءً آخر تنتظره فيه .. تود تبادل الكلمات الحميمة معه .. يعود مبتهجا بانتظارها .. أريد محادثتك قليلا .. لتحاول مرة أخرى.

مساءً آخر تنتظره فيه .. تود تبادل الكلمات الحميمة معه .. يعود مبتهجا بانتظارها .. أريد محادثتك قليلا .. لا تفسدى الليل بكلمات .. دعينا نتحدث بأجمل لغة في العالم هي القرب الحقيقي بين البشر .. دعى جسدين يتحدثان بلغتهما الخاصة فتذوب كل تفاصيل الحياة فينا.

لم يعد يفهم حاجتها للود والصحبة .. يفهم لغة جسده وحدها .. أما جسدها لا يلمح غيابها .. لم يلحظ إنها لا تستطيع ملامسته إلا في حالة غياب وعيها .. تشاركه الفراش مخمورة لا تميز بين أى شيء وآخر .. وتنفصل عن نفسها .. ترضيه .. مرغمة وهي تشعر بالغيثان تنهى دورها وتهرب لتستعيد نفسها بحمام دافئ يمتزج ماؤه بدموعها .. إلى متى تستطيع الاستمرار .. تشعر كأنها مفتتة .. وأحيانا أخرى كأنها فتاة ليل تنال أجرها .. بقاء صورة العائلة لأجل أى شيء .. تتعذب هي يحضر الألم ملامحها .. لم تعد تجدى رتوش الوجه .. قناع من فرح .. لم حبي لم يدق بابك يا جارى البعيد ..

الطبيبة

لا تؤمن بالطب النفسى .. بشر مثلها ماذا يمكن أن يقدموا من عون، في أزمته تحتاج إلى صديق ولكن رغم كثرة الأصدقاء تجد في عيونهم كثيرا من العجز فلكل منهم همه وحزنه الخاص ولا يعرف كيف يهرب منه ..

تؤكد لها صديقة إن الطبيب شيء مختلف .. فهو صديق محايد لا يتعاطف ولا يرفع

رايات العتاب أو اللوم.. يضئ بعض الطرق المظلمة بتساؤل بسيط فقط يحاول المساعدة دون التورط.

تعجبها الفكرة وتخفيها .. كيف تعرى تفاصيل زوجها مع من لا تعرفه.. ولكن رغم خجلها تريد أن تحكى وتحكى كل شيء وأى شيء دون حساب عسير ودون أن تشعر بنبرة الأسى فى عيون الآخر .. وتقرر أخيراً أن تخوض التجربة.. رغم التردد فى محاولة لصالحة النفس من جديد..

تدق الباب وهى ترتجف .. الطيبة صغيرة فى السن أيعنى ذلك قلة الخبرة؟ ما يعنيها حقاً أنها امرأة فهى تثق فى رحابة صدر النساء.. بهن دفء جميل صادفها فى حياتها كثيراً.

«فيم تريدون العون، .. تلك كانت البداية.

«أريد الانفصال عن زوجى .. حياة منتهية تماماً ولا أعرف لم لا أتخذ القرار. وتبدأ رحلتها مع السرد.. ترحل لطفولتها ثم تعبر بمراهقتها .. وتصل أخيراً لأجمل سنوات العمر الشابة التى تحسها مهددة دوماً فى لا شيء.

يدهشها وجه طبيبتها يبدو شديد الصرامة ولكن ثمة شيئاً ما لا تعرفه يدعو للراحة. تنهى جلستها الأولى.. تقول طبيبتها «لدينا رحلة ممتدة نواجه كل المخاوف.. ومعا نصل لقرار مرض لك.

تخرج للطريق شاعرة بالراحة وكأنهما ما قد ذاب فى تلك الساعة.. كانت تظن أنها ستخرج بلا رغبة فى العودة .. ولكنها فوجئت أنها تشتاق كثيراً لجلسة أخرى وأخرى.. أحبت الوقوف أمام المرأة تواجه جروح زوجها ويثورها.

عادت للمنزل .. تتأمل ملامحها بالمرآة.. ارتسم على وجهها معنى جديد.

أحبت ملامحها .. لا تلمح القبح الذى رسمته على وجهها دوماً.. شعرت ببعض الطيبة .. أمن الممكن أن تحب نفسها وتصلحها.. كم تتمنى!

طفولة

يأتى رمضان عالم تحب طقوسه كثيراً.. تصحب أطفالها لشراء الفانوس الملون .. كان فى طفولتها صناعة يدوية توضع بداخله شمعة يحلو لها ضوءها .. أما الآن المدهش إنه يتم استيراده من الصين فيغنى ويضئ بلمبة صغيرة فلم يعد الأطفال يسعدون بالغناء بأصواتهم المسرعة ولا يرددون أغاني رمضان الخاصة «وحوى يا وحوى وكمان

وحوى..

فى رمضان تصفو روحها كثيرا .. وكأن الطعام يشكل عبئا .. تحب متعة أن يكون هناك موعد يضم الأسرة حول المائدة .. فهذا الطقس لا يحدث فى الحياة اليومية لكل فرد موعد طعام.. ولذا يصبح انطلاق المدفع عند غروب الشمس ذا معنى جميل يدور أطفالها بالفانوس .. تتقبلهم وتتمنى لهم رمضان كريم..

ولكن فقد رمضان معناه البسيط.. زوجها غاضب لسبب لم تعد تسعى لفهمه.. سلّمت تذمره الدائم .. يؤذن المغرب .. تنهمك فى ترتيب المائدة بمساعدة طفلها أما هو فينسحب لحجرتة لياكل وحده.

تفاجئها طفلتها ، أليس الخصام فى رمضان حرام يا أمى.. كبرت الطفلة أصبحت تحس الغضب فى لفته الصامتة.. تصرخ فيها ، ما بين الكبار لا يعنى الصغار قلمح حزنا خاطفا فى عينيها .. تضمها مفسرة لطفلتها أن أباه لها طريقته فى الغضب وعليها أن تقبلها..

أصبح الزوج يهدد دوماً.. ، لا أحس هذا المكان بيتى.. أريد مكاناً يخصنى وحدى.. إن كان رحيلك نوعاً من الضغط لا يوجد لدى أى شىء أقدمه لتظل معنا .. ارحل إذن. يغيب أياماً عن البيت.. تملأها نفس الرغبة أن يكون رحيله دائماً.. حرية ما تملأ عالمها حين يغيب .. تتأمل طفلها وتفكر .. ترى هل الانفصال سيهزم ابتسامتها الجميلة.. أصبحت فكرة الانفصال ملحة يوماً وراء الآخر..

ترى ما سر خوفها الحقيقى من الاعتراف بنهاية علاقتها الملتبسة بهذا الرجل.. تبحث بداخلها عن بقايا حب.. عن تفاصيل سنوات طويلة.. عليها الآن مواجهة حقيقة إنها قابلت رجلاً البسته حلمها.. وتأملت ألف مرة لأنه لم يكن كما فى الخيال.. وكان هناك معركة صامتة بينهما.. ولم يكن فارس الحلم.. أى حلم، قد دخل عالم ذكرياتها من جديد لتساءل متى كان هذا الزوج شريكاً حقيقياً فى الحياة متى كان قادراً على أن يخرج من دائرته لينسج عالماً معها.

سنوات تبذل من وجودها الكثير لخلق لغة ما للتواصل.. ولكنه يجهل لغتها تماماً يرن الهاتف بجانبها .. تحدث صديقتها ، أعطيت كل شىء وانتظرت طويلاً ولم أحصل على شىء..

كفى عن انتظار ما لا يأتى.. لا تنتظري منه شهادة ميلادك.. تحققى وحدك فى عالمك الثرى بالتفاصيل دون تأشيرة الرضا التى يمنحها لك أحياناً .. تلومها

الصديقة.. تدعوها لتنفذ عن نفسها عبء وهمها.
حوار حميم بينها وبين صديقتها يدفعها للطريق .. ليس باتجاه عملها ولكن تستيقظ
قائلة ،هذا اليوم لى .. دون القواعد الصارمة المكررة كل يوم،..
تحدث مديرها بالعمل ،عفو يا سيدى لى ظرف لا أستطيع الحضور اليوم،..
يقبل عذرها المزيف بصدر رحب.
تبدأ يومها بداية تملكها وحدها .. أطفالها بالمدرسة .. تصطحب نفسها على الطريق
.. تذكر دعوة الطيبة أن تصادق نفسها قليلا .
تدور ساعات على الطرقات تتسكع أمام المكتبات .. تشتري رباعيات صلاح جاهين .. ثمة
أمل ما تستمده من تلك الرباعيات
دخل الشتاء وقفل البيبان على البيوت.
وجعل شعاع الشمس خيط عنكبوت
وحاجات كثير بتموت فى ليل الشتا
لكن حاجات أكثر بترفض تموت،..
ترفض أن تموت .. تشتاق للحياة.. تعانق حرارة الشمس سعيدة فالشمس تلمحها من
خلف الزجاج كل يوم فى العمل .. أما الآن تحس ملمسها الدافئ فى روحها.
تمضى نحو مغامرتها وحدها . تحب السينما كثيرا .. تدخل عالم الأفلام فتصبح
جزءاً من تفاصيله .. تختار دوما أفلام عن النساء .. تحب عالم النساء كثيرا .. أمام دار
العرض تشعر بالارتباك فهى وحدها تشتري تذكرة.. والدار خالية من البشر فى تلك
الحفلة الصباحية .. تقرأ الدهشة فى عيون موظف التذاكر.
يسألها باستغراب ،تذكرة لك وحدك،..
تعجبها المغامرة فتجيب ،نعم أنا وحدى، .. تحب أن تؤكد لنفسها طيلة الوقت إنها
وحدها ويرغم ذلك مستمتعة بتفاصيل يومها.
تدخل دار العرض فتلمح الطلبة متناثرين فى أركان مختلفة .. فتيات وشباناً فى بداية
عمر الصبا .. يتبادلون نظرات مشتاقة وينتظرون الظلام لتتشابك أيديهم الصغيرة.
بالمصادفة يدور الضيلم عن امرأة هجرها زوجها وتتصور أن الحياة انتهت برحيله
وترفض الحياة رغم وجود طفلتها ولكن بمرور الوقت تكتشف أن الحياة تمضى لا
تتوقف حتى وإن أرادت هى توقفها.. هناك غد ما لى يحمل شيئاً ما جميلاً استحقه..
هكذا تردد البطلة حين تقرر العودة للحياة والاستمتاع بأن تكون جزءاً حياً فيها.

تجفف دموعها وتضاء الأنوار لتدرك إنها كانت تعيش جزءاً من حياتها فى هذا العرض.. تجتاحها رغبة فى الحياة .. تشتاق لأطفالها فتشتري لعباً صغيرة لإسعادهم وتعود لبيتها تهنئ نفسها قائلة كان يوماً لى وحدى..

الانفصال

اتخافين الوحدة .. أم اعتدت أن تدور حياتك حول طرف آخر، تسألها الطيبة تجيب ،كلاهما صحيح .. أحببت أن أكون بطلة عاشقة فى قصة حب خرافية.. أحببت الحب منذ كان عمري تسع سنوات.. كان يوماً هناك رجل ما أفصل حياتى عليه.. لم أكن وحدى يوماً.. لم أتوقف لحظة لأعرف من أنا.. كنت أحب نفسى فى عيون الآخرين.

«كيف لا تواجهين نفسك بما تملكه .. تبمثرين نفسك فى بشر كثيرين من حولك تغمر بينهم بمشاعر فياضة فلا يكون لديك متسع من الوقت لتسألى هل أنا بخير فكم يسهل اختراقك بالنقد واللوم.. طفولة أن تقومى بالفعل وتنتظري الأيادى مصفة لحسن أدائك..»

«كيف أحب نفسى الآن.. كيف أصادقها وأعرف وحدى أنها بخير دون بصمات الآخرين، وحدك ستعرفين دون عون أحد.. دون انتظار لأحد..»

تعلو آهات فيروز من حولها «عشرون عاماً وأنا احترف الحزن والانتظار تملؤها حيرة صاغية.. من أين تبدأ الطريق إليها .. متى تبدأ الكف عن لوم الآخرين لأنها حزينة..»

تتخذ قرارها بلا تردد ولكن بخوف شديد .. تذكر كلمات الأصدقاء لا تحرمين أطفالك حضن أبيهم .. ترتجف خوفاً ولكن لا تجد منفذاً آخر للنجاة.

اليوم تنتظره ولديها يقين إن الحفاظ على صورة الحياة الزوجية يعنى المأ دائماً لها ولأطفالها.

تفكر طويلاً فى طفليها تعرف ترقبهما لخطوة ما آتية لا يعرفان كيف يعبران عنها بسنواتهم الصغيرة.. ساكن المنزل قد يأتى الآن هى تعرف إنه الانتظار الأخير.. كم من المرات طالبت بالانفصال وكم من المرات تتراجع ولكن اليوم غاب أمل أى بداية لحياة خاصة بينهما.

«أريد التحدث إليك قليلاً»

«أعرف ما تنوين قوله .. الانفصال من جديد، ساخر كما اعتادته.

«الانفصال واقع نعيشه فى كل لحظة.. دعنا نترجمه لفعل حقيقى.. لا تحسن هذا

المكان .. سكنك .. أنت لم تعد سكنا لى .. فى هدوء الانفصال راحة لكل منا ..
الانفصال سيكون نهائيا لا سبيل للرجوع .. ألم تفكرى فى الطفلين ؟
خلقنا لطفلينا حياة شديدة الحزن .. أم ثائرة وأب غاضب دوماً .. أهذا نموذج للحياة
المشتركة نقدمه لطفلينا .
إذن فهى رغبتك النهائية .. لك ما تريدين ،أتعرفين إنها رغبتى أيضا ..
كلاهما يصمت .. يخرج إحدى حقائب السفر .. يعيث بأشياءه .. يلقي بها فى الحقيبة
مسرعاً كأنه على موعد ..
نكتشف إن تفاصيله المبعثرة فى الأرجاء محدودة جداً كأنه كان خفيفاً عابراً على
المكان يللملم أشياءه ويرحل .. تهرب من مواجهة الموقف وتغالب دموعها التى ما أسهل
أن تغرف وجهها .. تصطحب الأطفال للطريق .
هيا يا أطفال دعونا نتمشى بعض الوقت ..
يهلل الأطفال فرحاً .. يعرفون تلك الدعوة جيداً .. يلعبون بالطريق .. يشربون
العصائر وبأموال قليلة يحصلون على بعض الحلوى التى تسعدهم ..
وفى الطريق تسأل ألف مرة هل أخطأت؟ هل أخطأت؟
تعود للبيت .. خال من آثاره تماماً .. تردد لنفسها شعاراتها القوية عن مزايا الرحيل لن
يمتلئ البيت برائحة دخان سجائره .. سيتسع الفراش ليضمها وحدها ولن تضطر إلى
الانكماش على نفسها خوفاً من ملامسته .. لن تعتنى بتفاصيل الطعام وروائحها ..
ستأكل أى شئ وتعلم أطفالها الرضا بما هو متوفر والتمتع بما هو متاح .
ستنام وقتما تشاء .. لن تضطر لانتظار عودته رغم إرهاقها الشديد .. وهى تنهمك فى
حصص المزايا تنهار دموع لا تعرف من أين تفجرت .. يغمرها خوف شديد وتساءل هل
سأملك القوة لمواجهة المجتمع .. امرأة مطلقة ..
يرتبط الطلاق فى أذهان البشر بالفشل .. أفشلت فى الحفاظ على حياة عادية ؟ .. لا
جدوى الآن من السقوط فى لوم النفس لن يغير أى تفاصيل .. إلا أحد يعنيه الآن
سوى الأطفال .. ماذا تقول لهم دون أن تؤلمهم وتربكهم .. كيف تفسر لعمرهما الصغير
رحيل الأب للأبد حتى وإن كان حضوره نادراً فى حياتهم .. ولا تستطيع معاملتها كأنما
كائنات لا تفهم ولا تلاحظ ولا تشعر بتغيير الأوضاع .. تعلم عن يقين أنهما طفلان
شديدا الحساسية وعليها الآن مواجهة التساؤلات الحائرة بداخلهما .. ولكن كيف ؟

مواجهة

تهرب بطفلتها إلى البحر .. كان توقيت المصيف مناسباً للتغطية على فكرة الانفصال التي تسريت لتبلاً الجو بأنفاسها لا تجتهد لاختفائها .. حزينه ولا تعرف طريقاً للخروج من دائرة الرثاء لنفسها ... فى هذا العمر الصغير عليها أن تبدأ من جديد .. تغلق صفحة وتبدأ أخرى مدعية إنها صفحة بيضاء وهى محملة بهزائمها المتراكمة فى خلق حياة أسرية بسيطة زوج وزوجة وأطفال .. ولكن لا جدوى من الرثاء الهروب للبحر والبحث عن بداية يبدو مناسباً أكثر.

لا تريد الاستغراق فى إحساس الأسى المحيط بها من أفراد الأسرة .. أهى مدانة بالفشل أم هو إحساسها الشخصى بالفشل تنثره من حولها.

أمام بحرهما شديد الزرقة والسكون .. تضم يد طفلتها الصغيرة .. من منا يا صغيرتى سياتخذ بيد الآخر فى تلك المحنة ..

تمرح معها .. تبني بيوتاً رملية بيوتاً رملية كثيرة .. كثيرة .. ما أن تعلو إلا وتنهار .. تبحث معها عن أصداف حتى ملونة .. تصحبها فى كل تفاصيل عالمها الطفولى ولكن عليها أن تقحم عالم الكبار فى عالم البسيط.

تذكرين كم كنا غاضبين أنا وأبيك؟ تذكرين صمته ودموعى. ليست تلك الحياة يا طفلتى.

- تصمت ولا تستطيع الاسترسال فى مقدمة تزيد الكلمات صعوبة.

- لأنى أحبك أنت وأخاك كثيراً فقد انفصلنا أنا وأبوك.

- تبكى طفلتها بدموع تفيض كثيراً لتغسل وجهها الجميل .. أحقا ستطهرها الدموع .. ستقذف بها بعيداً عن طفولتها .. ستكبر البنت من الألم قبل الأوان.

- تسأل ، ألم يكن ممكناً أن تظلا معاً لأجلى .. لم يعد للغة أى معنى .. تضمها فى حضن كأنما يدوم لساعات .. من منا سيتمتع حزن الآخر من ..

لم تعرف الموت عن قرب .. ولكنها تحس كأنه الموت تواجهه ليل نهار .. أحساس مرير بالفقد لا تملك رفاهية أن تترك نفسها للحزن .. فقد كان قرارها قويا وعليها أن تكون على قدر قوته .. تنزوى بداخلها .. ترفض أى حوارات عن ما تحسه مع أقرب الأصدقاء.

تدق باب طبيعتها وتسالها غاضبة لم لا أحس بالراحة الشديدة تجاه قرارى .. لم هذا الضعف ولأول مرة تحس الحنان الشديد فى كلمات طبيعتها الصديقة.

لا تتعجلى الأمور .. ليست صفحة تافهة بكتاب لا تعجبك فتقلبينها .. حياة طويلة

مليئة بالتفاصيل كيف تذوب في لحظات؟ .. لا تكونى قاسية على نفسك .. الوقت ساحريا صديقتى .. الوقت علاج حتى لألم الموت ..

نشعر أن لا أحد يدرك حجم التمزق الذى تحسه .. مذعورة من مواجهة الحياة وحيدة .. رغم إدراكها إنها كانت وحيدة فعلاً .. تخاف عيون زملاء العمل .. رنين كلمة مطلقة كأنها تحمل لعنة ما ..

تأمل طفلتها فى كل سلوكها .. تحسها مكسورة .. فيقتلها الإحساس بالذنب .. هل حرمتها حقاً من حضن الأب .. تسأل نفسها فى اليوم ألف مرة.

بداية

لا تعرف كيف تكون البداية .. تبدو الحياة بتفاصيلها المعتادة مستقرة .. تحاول محو كل آثاره من المنزل .. فتعيد ترتيب الأثاث بصورة جديدة.

تحاول أن تستمد بهجة ما بتغيير ألوان التفاصيل من حولها .. ستائر زاهية الألوان .. تلقى بفراشها على باب المنزل .. وتحضر آخر حلمت به وحدها يوماً .. تعود للبيت يومياً محملة بالأزهار التى عشقتها دوماً وانتظرت أن يهديها لها والآن لا تنتظر .. ما تحبه تسعى إليه.

تفرد فى إحضار كل وسائل الترفيه للأطفال .. كمبيوتر .. دش .. جميع الأجهزة التى تستغرق البشر وتصحبهم لعالم آخر عن أنفسهم .. ولكن من يصحبها بعيداً عن نفسها قليلاً؟

تهرع للهاتف من جديد تستدعى جارها البعيد .. تحدثه ليل نهار .. تبثه أشواقاً لا تنتهى تبدو كأنها تحاصره بحنينها .. تقول لنفسها لعله تلك اليد التى تمتد لتنتشلها من الحزن.

يصبح إنساناً حميماً فى عالمها تصيغ يوماً به فيما عدا يومى الجمعة والسبت فهما يوماً أسرتهم .. تسعى للقائه .. يرفض .. تزيد فى الإلحاح .. يطرح آلاف الحجج .. تهدد بإنهاء العلاقة التليفونية .. يوافق أخيراً ..

تلقاه فرحة .. فها هو حب جديد يدق بابها .. ها هو رجل يحبها يسعد بها وتبهره وتدفعه لبعض الجنون برغم إترانه الشديد .. ولكن هو يلقاها مرتجفاً يتلفت يمينا ويساراً كأنه مراقب ..

تسأله هل تحبني؟

الله لا يسامدهم
.. اعتدوا على الصامش
الديمقراطي إلى في دماغى !!



«ماذا بعد الحب، يجيب..»

أكره تلك القضبان التي تسير عليها كأنك قطار.

«كم من الكوارث تحدث إن خرج القطار عن قضبانه.. أنت رائعة ليتنى عرفتكم منذ أعوام طويلة..»

«إذن لا تقبل حبي.. تقبل فقط صداقة سرية؟»

«هذا هو المتاح لنا.. لا أملك ما تتمنيه..»

«ما تصورت نفسي يوماً سرا في حياة أى إنسان.. تصورتك ملاذاً أحتمى به..»

يصمت ويتلفت من حوله من جديد..

وينتهى اللقاء.. يصحبها بعربته لأقرب مكان حتى تعود لمنزلها.. يتوقف فجأة عليك

النزول هنا لا أستطيع المرور في هذا الطريق قد يرانى أحد يخبر زوجتى..

لم تشعر يوماً بهذا القدر من المهانة.. تودعه وهى تعرف لأنها نهاية كل شيء.. تغلق الباب خلفها وهو يعتذر..

عن أى شيء يعتذر.. فقد كان يمارس شقاوة كل الرجال لا تكلفه أى شيء حتى مكالمات

يحاسب عنها العمل.. فماذا كانت تنتظر منه تدرك الآن إنها لجأت للطريقة المثلى

للتسيان.. رجل ينسى رجلاً.. وحب ينهى حبا فشعرت إنها تتضاءل بشدة أمام نفسها.

تبكى إحساسها بالهزيمة.. لا لأنه لم يحبها.. فهى أيضاً لم تحبه لحظة.. أرادت فقط

الهروب فيه.. أرادت الإحساس إنها محبوبة ومرغوبة ولها تأثير.. ولكن هزيمتها

الحقيقية كانت أمام نفسها.. من جديد تسعى لآخر لترى نفسها.. من جديد تبحث

عمن يؤكد لها أنها بخير وتستحق الكثير.. تملكها الغضب فهرعت للطريق.. ساعات

طويلة تقطع طريقاً بعد الآخر لا تستطيع أن تفكر فقط تتمنى لو تستطيع التخلص

من إحساسها بالخجل.. تحديدها لا شعورياً إلى بثور وجهها.. وفى لحظة عودتها

للمنزل تدرك إن الحياة ليست هى وحدك وما تحتاجه وما تفتقده.. عالم بأكمله من

حولها فى انتظار مشاركتها.. عملها.. طفلها.. قراءتها.. هوايتها أصدقائها.. كل ما

أهمته فى انتظار ما لا يأتى..

تفتح الباب ترمى بنفسها فى أحضان طفليها.. تبكى وتبكي وتردد لهما تلك آخر

الدموع «لا تبكى يا أمى.. لا تبكى وإلا سأبكى أنا أيضاً، يردد طفلها الصغير جداً، وعد

يا حبيبى.. لن أبكى.. وعد، وبينها وبين نفسها تقسم ألا تبكى رثاء لنفسها مرة أخرى.

تدعوها طفلتها ليمارسا إحدى طقوسهما المرحية.. يعلو الكاسيت بأغاني راقصة

وتبدان حفلتهما الصغيرة بالرقص وقتاً طويلاً حتى يهدهما التعب.. وتنام فى حضنها .. صغار جداً على الحزن.. تغمض عينيها وهى تردد بيدي الكثير من البهجة لهما يستحقانها..

الغد

صباح آخر جديد.. تنفض عن نفسها كل ما يؤلم الروح.. تود أن تنضم لحياة تمضى لا تنتظرها تشعر بخوف من نوع جديد.. ستذهب لعمالها تاركة وراءها طفليها وحدهما تماماً.

يبدو البيت شديد الاتساع عليهما .. وتبدو وحدتهما أكبر من الطفولة.. تكاد تبكى من جديد إحساسها بالثرثاء لطفليها .. تدفعهم التجارب قاسية قبل الأوان يخافان.. يتألمان يغادران الطفولة.. دون تمهل .. وتتساءل هل يوجد أوان مناسب للألم.. تخفى قلقها برتوش كثيرة.. تتأمل وجهها فى المرأة من جديد تجده شاحباً بثوره واضحة تدير ظهرها للمرأة مرددة لنفسها .. لا يهم .. لدى بسمه ساحرة.. تقبل طفليها آلاف القبلات تعتذربها .. تدارى خوفها المفضوح فى ورقة التعليمات المتروكة وراءها لطفلتها الكبيرة.

أنت الكبيرة.. أنت المسئولة عن أخيك الصغير كأنك أمه.. باب المنزل لا يفتح لأى بشر مهما كانت معرفتنا به .. طمئنى عليكما عبر الهاتف طوال الوقت.. يدهشها طفلها، لم أنت خائفة .. أنا رجل وسأحمى أختى، .. تقبله طويلاً وترحل وهى مرتجفة وتتساءل كيف سيكون يوم عملى وقد بدأ بتلك الشحنة من الضغط.. تذهب لمكتبها دون أن تمارس عاداتها اليومية فى مشاكسة الزملاء كل صباح. تحب صحبتهم فهم بشر طيبون .. تحب الصباح معهم وهم يتقاسمون فنجان الشاي. قبل بدء ارتباك العمل.. يتخاطفون الجريدة .. يتبادلون التعليقات حول مباراة كرة القدم بالأمس .. وتتبادل النساء التعليقات حول ملابسهن وتفاصيل الأمس المجهدة بالمنزل.

هذه الحميمية لم تنضم إليها .. أنزوت فى مكتبها صامتة .. لا تفكر سوى فى طفليها الوحيدين.. صمتها لافت يدفع الزملاء للتساؤل «طفلاى وحدهما لأول مرة بالمنزل».. فتبدأ الزميلات واحدة تلو الأخرى فى التحدث عن تجربتها الأولى فى ترك الأطفال وحدهم.. يمضى الوقت فى سرد التفاصيل .. والمكالمات الهاتفية مع طفليها.. يبدو

اليوم شديد الصعوبة والوقت لا يمر.. ولكن يمضى الوقت دون أن تقع المصائب التي راودتها في غيابها عن الأطفال .. في لحظات كبر طفلها .. وببساطة جميلة تحملا مسئولية وحدتهما وأصبح خوفهما بلا معنى.

وينتهي يوم العمل تشعر بالأمان فقد تحققت أمنية جدتها التي لم تعرفها.. حبيب الله خلقه فيها .. كان الزملاء عوناً حانياً بدد خوفها.. فتحولت هي إلى طفلة تحظى برعاية الكثير من الآباء والأمهات في عمرها.. وتعود للبيت يملأ السكون والامتنان .. تختبر طفليها تدق الباب.. فلا أحد يفتح .. تشعر بالفخر بهما معاً.. تفتح بابها محملة بالهدايا.. تحتفل معهما ببداية جديدة..

تشتاق كثيراً لكل عوالمها التي هجرتها من أجل لا شيء.. كانت تستغرقها الآلام إلى حد لا تذكر ماذا أحببت في أيامها.. تعود لأوراقها التي اعتادت أن تسجل فيها أفكارها وأحاسيسها .. فتدرك كم كانت بعيدة عن نفسها.. تفاجئها إنسانة أخرى احترقت التعاسة والرثاء للنفس .. تنتفض من فراشها في منتصف الليل لتتخذ قرارات من جديد..

تعرف جيداً إنها ليست ممن يضع خططاً ليلتزم بها.. ولكن تعرف أيضاً أنها تشتاق كثيراً للعودة للحياة التي طالما أحببتها.. «مرحباً بعودتك للحياة».

غداً.. سأعود لممارسة الرياضة سأنضم لعالم النساء وأذوب معهن في إيقاعات سريعة.. وأترك لجسدي الحرية ليبعد بكل طاقاته .. بلا خجل .. وبحماس شديد.. وسألمح نفسي في المرأة لأعرف إن لدى جسداً متناسقاً لم تشوّهه لمسات سنين قاسية .. لم يذبل في الوحشة.

غداً.. سأطرق عالم قراءتي الروائية لأحب بطله وأكره أخرى.. لأصادق طفلاً أحلم بحرية إنسان لا يخاف وحدته .. آه كم تشتاق لصحبه رواياتها التي كانت تبحث عنها في الطرقات كلما انتهت من واحدة بحثت عن أخرى بشغف شديد.

غداً.. لدى الوقات لألهو مع أطفالي.. لدى الرغبة للسفر آلاف الأميال مع الأصدقاء للبحر دون أن يضمني باكية..

غداً.. غداً غداً.. عالم افتقده طويلاً.. لا معنى لانتظاره هو الآخر..

تتذكر لقاءها بطبيبها .. «على استعداد أنت الآن لخوض الحياة دون فزع فقد لست في حاجة لمساعدتي الآن ولا لمساعدة الدواء ليمنحك الهدوء.. فقط في حاجة لنفسك وأنت في بداية طريقك لها».



.. سيفه عبد الناصر .. لا عبادته .. !!

تحس كأنها حصلت على شهادة تفوق في شيء ما بعد كلمات الطيبة.. ولم يعد يشغل تفكيرها سوى أن تعود لحياة كانت مؤجلة وتتقاسمها مع أطفالها.
ها هي طفلتها تعود من مدرستها حزينة.. دأى سألتنى اليوم مدرستى أين أبوك ولم أستطع أن أخبرها عن الطلاق .. بكيت..
لا تخجلنى من دموعك يا حبيبتى.. تعال لحضنى .. أنا أيضاً أخجل من إخبار الآخرين عن طلاقى ولكن سنعتمد معاً هذا الوضع .. اليوم نخجل ونتألم.. وغداً نفهم ويستوعبنا الآخرون.. هل تفهميننى يا صغيرتى؟؟
تمسح دموعها وتسقط فى حضنها .. كلاهما يحس بالأمان.. من جديد تحس إنها ليست وحيدة.. لن تكون وحيدة بعد الآن.

سيف وانلى: صائد اللون

مجدى عثمان

صباح باكر، أغان خاصة، أطفال تشاكس.. صوت ارتطام جميل مبسط وقوى ينتج مساحات مختلفة الشكل والحجم لمياه تخلت عن قوة جذب بحرها المالح، ولكنها لا تقدر على فراقه فتعود إليه وتذوب داخله فى مشهد لا يمله المشاهد - وإن تكرر - حتى الصيادون وصانعو المراكب يعتبرون عنف البحر فى هياجه مداعبة أليفة تجرح صمت الصوت فى لغتهم الخاصة واختزالها المقصود.. أسماء أماكنهم لها صوت تتابع الأمواج (بحرى، البيطاش، سموحة، المنشية، الحجارى، الأنفوشى، أكوام الدكة والشقافة..)

مياه مختلطة متقلبة تأخذ من مناخ شط المتوسط الشمالى وتدسه فى شطه الجنوبى فتترك من آثاره على رمال الإسكندرية وترسل رزازه فى هوائها الذى تنفسه الأخوان وانلى.. وكما مياه البحر متجددة دائماً كان فن الأخوين، فقد جمع الاثنان بين الجذور المتعددة حيث الجد من الأب السنجق محمد وانلى باشا الذى جاء من منطقة بحر قزوين من إحدى جزر القوقاز فأخذ اسمها «وانلى»، والجد من الأم هو عرفان باشا المنتمى إلى المغول حكام وأمرأء دولة الداغستان.. حتى إسميهما جاء مركباً فسيف هو وحده «محمد سيف الدين، وأدهم هو إبراهيم أدهم»..

كانت بداية طريق الفن لهما قادمة من مكان بعيد من علبة ألون زيتية أهداها لهما فنان إسترالى مجند أحب منظر البحر والصيادين فزادهما رسماً، زاد الأخوين وانلى ولعاً وانبهاراً بالرسم.. ومنذ تلك اللحظة والأخوان يرسمان كل ما يشاهدانه (ترعة المحمودية، تجمعات الصيادين على شاطئ البحر، أسواق الإسكندرية) وعندما بدأ سيف

وشقيقه أدهم الانتظام فى مرسوم الفنان الإيطالى «بيكى» فى ٩ أكتوبر عام ١٩٣٠ ولادة أربع سنوات كان التركيز على الرسم داخل الاستوديو للموديل والطبيعة الصامتة، وبعد رحيل «بيكى» إلى إيطاليا عام ١٩٣٤ خرج الأخوان إلى المناظر الطبيعية والتجمعات وأنتجا الكثير من الرسوم السريعة واللوحات، وكانت العودة إلى الرسم داخل الاستوديو مرة أخرى فى ١٨ يونية عام ١٩٣٥ ولكن بشكل مختلف حيث الخبرة السابقة ومرسماهما الخاص مع الفنان أحمد فهمى وبدعم من السينمائى محمد بيومى، وبعدها كانت عودة أخرى خارج الاستوديو ولكن بطريقة التجربة المكتملة بعيداً عن النقل المباشر.. بيد أن تلك التطورات المتلاحقة فى حياة الأخوان، وسيف وحده بعد موت أدهم لم تكن غائبة عن الملاحظ الفطن بعيداً عن كراهية المنافسة فقد قال عنهما أستاذهما الإيطالى «بيكى»: إن معى أخوين يدرسان عندي سيكون لهما فى الإسكندرية شأن الأخوة بللىنى فى البندقية.. وقال أيضاً قبل رحيله إلى إيطاليا: إننى فخور لأننى سأترك لمصر ثلاثة فنانيين ستتباهى بهم يوماً ما.. وكان يقصد بالثالث الفنان أحمد فهمى الذى ابتعد عن الفن عام ١٩٦١ بعد عامين من وفاة أدهم وانلى.

وقد تعددت الآراء عن أعمال الأخوان وانلى وخاصة سيف فهذا الدكتور نعيم عطيه يقول فى كتابه (المكان فى فن التصوير المصرى الحديث - ص ٨٧): لو لم يكن سيف وانلى عاش فى الإسكندرية لما صار الفنان الذى كان عليه، لو كان قد عاش فى أقاصى الصعيد على سبيل المثال، فربما لوجدت روحه مسارب أخرى للتعبير، ولأضحى فناناً آخر غير هذا الذى نعرفه، ومن ثمة، فعندما نصف سيف وانلى بأنه «فنان الإسكندرية»، نكون قد لمسنا ركناً جوهرياً فى شخصيته - والكلام مازال لنعيم عطية - ويمكننا أن نفهم بذلك لماذا اتصف فن سيف وانلى بالتنقل السريع بين المدارس الفنية المختلفة.. ويتبع: ومن غير أن نضع عامل المكان موضع الاعتبار لا يمكننا أن نستمتع برحلة سيف وانلى الإبداعية حق الاستمتاع، فسوف يغيب عن أسماعنا نبض الإسكندرية وهدير أمواجه، وحوار منارها مع السفن الغادية الرائحة.. ونحن نختلف معه من حيث اعتباره - فى هذا الكتاب تحديداً - المكان «أبو الأشياء»، وقياس العمل الفنى عن طريق كونه مدرك أول مباشر ويتضح الزمن من خلاله كمدرّك ثانٍ غير مباشر، فإذا صدقت تلك الطريقة لقياس أعمال وانلى من خلاله كمدرّك ثانٍ غير مباشر، فإذا صدقت تلك الطريقة لقياس أعمال وانلى فى مرحلة ما فلا يمكن القياس عليها فى أخرى خاصة

فى إتباعه التجريدية أو المستقبلية أو التعبيرية أو الرمزية، كما أنتا لا نلاحظ أهمية المكان فى الاستمتاع بأعماله التى رسمها فى إسبانيا أو إيطاليا أو اليونان فهى بطريقته المعروفة وألوانه الخاصة حتى أن كان المهرب هنا أنه لم يمكث هناك كثيراً أو أنه يحمل فى جوهرة فنانياً سكندرياً، بالطبع هناك اختلاف على مستوى المنتج الفنى بين فنانى القاهرة والإسكندرية والصعيد لكن هذا الاختلاف ليس مؤسسه المكان كموقع وإنما الثقافة والانفتاح على الغرب والنسق الاجتماعى.. وإذا اعتبرنا المكان مؤثراً رئيسياً فى شكل المنتج الفنى فكيف نحدد من خلاله الاختلاف فى أعمال الأخوين المتلازمين، سيف وأدهم..

ولكننا نرى من جهة أخرى أن أقرب ما يمثل أعمال الإخوان وانلى وخاصة سيف ما خطه الشاعر اليونانى «كافافيس»، حيث قال: «فألقف هنا، ولأرى أنا أيضاً الطبيعة ملياً، شاطئ بحر رائع، أزرق، أصفر، فى صباح، سماء صافية، كل شىء جميل مفعم بالضياء، فأقف هنا، ولأخدع نفسى بأنى أرى هذه حقاً، ولأرى خيالاتى ومتعاً وهمية.. ولما لا هذه باليت الإخوان «أزرق، أصفر، سماء صافية، الأشياء مفعمة بالضياء، يضاف إلى ذلك الخيالات والوهم.. وما يصدق على ذلك الافتراض، ما ذكره سيف وانلى فى خطاب إلى زوجته إحسان فى ١٩٧٣/٨/٢٥ الذى جاء أشبه بالرسم فى تنسيق الخطوط وقصر السطر وطوله حتى التاريخ كتبه جهة اليمين ومتراً فوق بعضه ووقع عليه توقيعين «سيف الدين، وأضاف ملحوظة ووقع «سيف، وكانتا مثل توقيعيه للوحاته وقد أوضح من خلال هذا الخطاب أهمية الرسم عنده حينما دعت زوجته «لتغيير الجو معهم، وهذا أحد الأسرار التى جعلته ينتقل بين الكثير من المدارس الفنية ويعدد من تجربته الفنية التى لم تسعها غير الوانلية، ونص الخطاب هو «عزيزتى إحسان.. تحية لكم جميعاً. وكل عام وأنتم بخير. أنا مبسوط كده. والحمد لله.. إن وجودى بالرسم مع تخيالاتى وشياطينى لهُو لى أكثر متعة من أى شىء. إن قيامى بعمل صورة جديدة بالنسبة لى هو تغيير هوا وليس شىء آخر. وإنى أشكركم جميعاً للتفكير فى..، ولكم قبلاتى مع أطيب التمنيات والمتعة بالجو والهواء.. وإلى اللقاء والسلام..

«سيف الدين، ونلاحظ أنه كرر «لى، مرتين للتأكيد والذاتية كما كرر الهواء مرتين «هوا، هوا، فكتابته مثل فنه لا تعتمد القاعدة.

ومن الإيضاحات للحالة الإبداعية لدى سيف وانلى وهو ما ذكره أيضاً بنفسه حيث قال

إننى أكره العمل الفنى المسرف فى الكمال والجودة، لأن محاولة تحقيق الكمال تنقلب عادة إلى عكسها، وإنما ينبغى أن يكون هناك دائماً ما يذكرك أنها لوحة مرسومة على سطح منبسط .. ورغم معرفة المشاهد أن هذا العمل صنعة بل وخدعة بمعنى من المعانى فهو يتأثر ويعجب به... من هذا يتأكد ما سبق أن ذكرناه أنه بدأ الفن لا الرسم بعد خروجه من الرسم للمرة الثانية باعتبار أن النقل مرحلة للتعلم.

وعن مصدر إلهامه ونشوء الفكرة ونضجها يقول سيف: الحياة كلها مصدر لإلهامى، تتبع الفكرة أولاً كالقبس، ثم تنمو حتى تنضج، وأشعر أنها لا تحتاج إلا التنفيذ .. أحياناً يبدأ الإلهام وأنا راكب الترام. أو سائر فى الطريق.. كأن يعجبني لون ملابس امرأة، فأعائشه ثم أصوغه وتتحول هذه الألوان بالفرشاة إلى تجريد.. وبالنسبة للألوان فإننى أقرر عادة بعد تفكير طويل، أننى أرسم بلون من الألوان التى تتخذ شكلاً مجسماً فى ذهنى.. وعندما تكتمل الفكرة أنفذها توالاً.

وحول معالجته لموضوع واحد عدد من المرات فى أشكال مختلفة يقول سيف: لقد ظللت أرسم وأرسم حتى وصلت إلى لحظة تطلعت فيها إلى اللوحة البيضاء وإذا بى أرى عليها الرسم الذى سأنفذه كاملاً .. عندئذ توقفت على الفور..

ولعل رأى الناقد بدر الدين أبو غازى، وإن اشترك مع آخرين فى معرفته لأعمال سيف إلا أن جاء مكثفاً محدداً لفكر سيف الفنى فهو «فنان التجربة الحرة الطليقة.. دائم البحث عن اللغة التشكيلية التى يصب فيها عمله، ودائم البحث فى لغة الأساليب.. وهذا هو بالفعل سيف الذى لم تشغله قضية النقل الملهم من التراث أو المكان كما أراد ذلك د. نعيم عطيه فتحنى «الصيد فى النيل، جاء بطريقته الخاصة رغم اختلاف البحر والنهر.. وليس سيف بـ «المفتون بإبداعات الفن الغربى، كما قال الفنان عز الدين نجيب، وإنما هو من تعلم على أيد فنية أجنبية، وتأثر بها مثلما حدث لأحمد صبرى ومحمد حسن ويكار وغيرهم، إلا أنه تميز عنهم بإتصاله المستمر والمباشر مع الفن الغربى ومدارسه المختلفة كون الإسكندرية مكاناً مفتوحاً للعروض الوافدة للفنانين الأجانب إضافة إلى سفره هو وأخيه إلى بلدان أوروبا والاختلاط فيها سواء بالعرض أو الرسم فيها، إلا أن ذلك لا يلغى أن معرض جماعة الخيال - التى أسسها محمود مختار - الذى زاره مع أخيه فى القاهرة كان من العلامات المهمة والمؤثرة فيه دون التقليد أو الانجذاب غير الدارى، وربما ذلك ما لم يجعله يرتبط فنياً بجماعة ما، حتى أن علاقته

بأخيه وأحمد فهمى لم تجعلهم متشابهى الإنتاج كما حدث مثلاً فى جماعة الفن المعاصر، وفى مرحلة مبكرة كنت تجد أعمال حامد ندا والجزار وسمير رافع متشابهة وإن كان الأخير سابقاً لهم فى التجربة رغم التأثيرات من أعمال راغب عياد فى أعماله قبل تلك الفترة بقليل..

ونحن إذ نعتمد رأى الناقلين صبحى الشارونى وكمال الملاح فيما جاء به فى كتابهما «الأخوان سيف وأدهم وانلى - الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٥٤، وذلك فى أنه وليس من الصواب تقسيم حياة سيف وانلى إلى مراحل خاصة بعد عام ١٩٦١ - حينما ترك أحمد فهمى الفن بعد موت أدهم بهامين - لكن الأصوب تقسيمها إلى اهتمامات أو موضوعات.. فكل موضوع يفرض على سيف أسلوب تناوله، وأيضاً نتفق فى أن أهم ما يميز أعمال سيف «هى تلك القدرة غير المحدودة على التلوين، والتى ربما لخصها سيف فيما أسبقناه من آرائه.. إلا أننا نرى أن سيف لم يكن يهتم بالتكوين اللونى أو مجموعة الألوان أكثر أو على حساب الخطوط التى تحدد الأشكال والعناصر كما اعتبر الناقدان أن «إهتمامه كان خاصاً بتوزيع درجات الألوان فى اللوحة، فى مكانة أعلى من مكانة الخطوط التى تحدد الأشكال أو العناصر.. فالعمل الفنى عند سيف يكتمل فى آن واحد مؤسسه على التكوين الجيد وانتخاب المشهد ورؤيته له والألوان التى تمده بما يريد سواء من حيث الإحساس - كما حدث فى مجموعته «الرمادية، بعد وفاة أدهم - أو من حيث إتزان التكوين بأقل الخطوط فهو يأخذ أهم ما يميز العنصر المرئى مستفيداً من الرسوم السريعة لراقصى البالية والسيرك وغيرهم.

إن التنوع الشديد فى إنتاج سيف وتنقله بين الأساليب المختلفة - دون أن تنتهى تلك الأساليب إلى نفس طريقة الإنجاز المدروسة - كان ناتجاً لأنه اعتبر نفسه فناناً هاوياً غير محترف مقيداً بقواعد بعينها حتى ما كان يكتشفه من طرق الأداء لم يثبت عليها وغلب عليه التجديد ودعم الابتكار..

أما أدهم وانلى ذلك الذى لم يلق نصيباً طيباً من اهتمام الأعلام أو التكريم الوافى لقصر أجله - وإن كان قد حظى مع أخيه ببعض منه فى حياته - هو ذلك الفنان المحب للحركة والنشاط ذو الحزن الدفين الذى لم يجد له معادلاً إلا فى إخراج عكسه، فهو يرسم الراقصين والمهرجين ويضحك الآخرين برسومه الساخرة، لم يهتم مثل أخيه بالتكوين قدر اهتمامه بالصياغة العامة للعمل الفنى وإبراز ما يريده من أحاسيس محوراً الخطوط الجوهرية فى عناصره بطريقته الخاصة التى تفرقه عن أخيه.

لعبة الموت فى الأدب الأمريكى

ياسمين مجدى

فى خمس روايات صدرت مؤخراً كان الموت هو الموضوع، والحياة هى الهامش ليقوم الأبطال - خلال رحلة بحثهم عن ذواتهم- بالهرب إلى الموت أو منه سعياً لإنقاذ أنفسهم من متاهات الحياة. أول هذه الأعمال رواية "التاريخ المختصر لميت" للروائى الأمريكى كيفين بروكمير التى عنيت بفكرة صورة الموت وبأن كلاً يموت على طريقته.

تناقش الرواية قضية إصابة سكان الأرض بفيروس مميت يتكاثر بسرعة ويصيب الملايين وذلك من خلال قصتين يحدثان فى نفس التوقيت؛ الأولى لامرأة تسمى لورا براند حبست نفسها حتى لا تصاب بالفيروس فى مركز أبحاث بقارة أنتراكاتيكا القطبية الجنوبية. أما القصة الأخرى فعن مجموعة شخصيات يعتقد أنهم ماتوا لأنهم حينما أصيبوا بالفيروس اختفوا.

فنجد أنفسنا بين المرأة الحبيسة فى أنتراكاتيكا، تتضور جوعاً ويرداً وتعانى من وحدة شديدة تدفعها لتخرج باحثة عن مساعدة بين الثلوج وفى عقلها تدور آلاف الذكريات والأسئلة. وبين سكان المدينة الذين يحاولون فهم أين اختفى الآخرون ليؤكد الكاتب على أن الفهم بالنسبة لهم مهم جداً مثل الطعام والدفعاء المهم للورا بيرد فيدور سؤال بداخلنا عمن الميت الحقيقى؟

(صانع الموت)

ونستمع في سطور رواية آل كينيدي "يوم" للجنود وهم يعترفون بوحشيتهم لتقديمهم الموت للأبرياء من خلال بطل الرواية الذي يفارق طفولته الكسولة ليتحول لأحد أفراد القوات الجوية البريطانية التي أعجبت بكفاءته لكن الحظ لا يسعفه كثيراً حين تتحطم به الطائرة فيتسبب ذلك في خروجه من الجيش دون أن يعرف السبب. كل ما يشعر به أنه لا يستطيع تقبل حياة السلم التي يعيشها وهو الذي كان يعارض حبيبته التي تنتقد الحرب قائلة "أنا لا أحب تلك المعركة. إننا لدينا معارك أخرى".

يبدأ في ملأ فراغه والتطوع للعمل في فيلم عن معسكرات السجون فيسمع الجملة التي تواجهه بعدمية حياته العسكرية التي جعلت منه كما قال له زميله - "مجرد شيء يحمل دم ليس إلا وبالتالي للحرب الحق في إراقتها" وتتوالى الصدمات له حين يصرح له أحد المحاربين - الذي قُتلت أمه في هجمة مضادة على إنجلترا - بأنه جلب الدمار بنفسه في هامبورج حين سلطه على الآخر ثم قال "يا لنا من وحوش لعينة. عدنا بعدها لنفجرهم من جديد" وكأن الكاتبة تعترف أن الحروب تجعلنا نقتل أناس يتألمون مثلنا لأن "الآخر بشر مثلنا تماماً".

لم يُعرف من تلك الرواية - التي دارت أحداثها عام ١٩٤٩ - هل كينيدي أرادت الإسقاط السياسي على المواطنين العراقيين عندما كتبت ذلك أم أنها لم تفكر في ذلك إطلاقاً.
(مطاردة الموتى)

السؤال الأهم هل يستطيع العسكريون التحرر من ضحاياهم، يجيب عن ذلك الروائي البريطاني مارك بيلينجهام الذي حقق نجاح في الولايات الأمريكية بدأه عام ٢٠٠١ عندما أصدر روايته الأولى "الرؤوس لنائمة" وتبعها بسلسلة من سبع روايات للجريمة لها نفس البطل هو المخبر تومي ثورن كان آخرها "رسالة الموت" الصادرة في أغسطس الجاري. وقد استوحى اسمها من العبارة المستعملة من قبل رجال الشرطة حينما يخبروا شخص ما بأن هناك حبيب مات وهي المهمة القبيحة فيقولون "تسليم رسالة الموت".

تبدأ الرواية بوصول رسالة إلى تليفون المخبر توم عبارة عن صورة مشوشة لوجه رجل فيدرك بخبرته أنها صورة رجل ميت، لكن من هو ؟ ومن أرسلها ولماذا ؟. يلجأ لخبير تقنيات ليساعده للتوصل للمرسل في نفس الوقت الذي يتابع فيه محاضر الشرطة وصور القتلى . وفي وسط ذلك تصله صورة أخرى لرجل ميت آخر لتصبح الصور- التي تمثل هويات القتلى - أول المفاتيح التي تربط ثورن بالقاتل الخطير الذي قضى سنوات طويلة في السجن ولا يزال في السجن وقد قرر الانتقام من كل من ساهم في سجنه وفي إيذاء عائلته. ويتطور لغز الموت بين مخبر يواجه تحديات مهنته وقاتل خطير لم يعد لديه شئ يخشى خسارته فهو لا يخاف الشرطة ولا يشعر بشفقة حيال قتلاه .

وأعلن الكاتب أن هذه الرواية ستكون آخر رواية في سلسلة المخبر توم ثورن الذي حصل عنه على جائزة شيرلوك هولمز لعام ٢٠٠٣ عن أفضل شخصية مخبر سرى كتبها كاتب بريطاني لتصبح روايته القادمة عام ٢٠٠٨ "في الظلام".

(البعث بصورة أخرى)

قرر ميشيل جاردنر أن يثرثر بحياته مع نفسه . يتذكرها بكل لحظاتها لعله ساعته يستطيع أن يبعث من جديد هكذا قدم جون بيرن سايد الموت في روايته "أثار أقدم الشيطان" التي وظف فيها عناصر التراث المسيحي من ملائكة وشياطين وخطيئة .

تدور أحداث الرواية من خلال ميشيل جاردنر الذي يتحدث مع نفسه ويروي معاناته وكيف أنه عُزل في طفولته بسبب والديه المصور والفنانة وتربى في كولد هافن مدينة الصيد الأسكوتلاندية لينشأ على سواحلها وينشأ معه خوفه من الأسطورة القديمة التي حكوها له عن الشيطان الذي اكتشفوا آثار خطواته في الجليد خارج المدينة ثم بعدها بأيام وجدوه يظهر في المدينة. وبهذا أصبحت خطوات الماضي وذكرياته تطارد جاردنر ليصبح شخص بارد يتزوج أماندا بلا حب فقط لأنها صاحبة اسم غريب .

تتناهى الأحداث وهي تحاول تحرى الأسباب البيولوجية وراء كثير من الأحاسيس كالإحساس بالحياة والموت.. إحساسنا بذكرياتنا . فيقوم جاردنر بالبحث عن تفسيرات فلسفية من خلال سرده لذكرياته من منطلق أن السر ملك للجميع وأننا لن ننجو إلا

إذا صارحنا أنفسنا، وروينا للآخرين قصتنا فالخطيئة والفضيلة لم تعد أشياء شخصية. ويبدأ في تحويل مشاعره إلى الله. ويقرر في النهاية أن ينفصل عن عالمه ويبدأ من جديد وحيداً وطبيعياً لتزوره في النهاية أمه الطيبة القادمة من الأحلام .

قدم الكاتب أعمال هامة أخرى مثل رواية "غرفة الجراد" ٢٠٠١ التي رصدت لحظات الإغتصاب العنيفة. كما كتب سيرته الخاصة العام الماضي بعنوان "كذبة عن أبي" ليحكي عذباته ومعاناته معه.

(تظهر عاشق)

وهل كان يفكر الشاب ساندرسون أن يموت حينما حمل أعواد الشقاب لحرق بيته وأشياءه عدا سيارته وملابسه التي يحملها على ظهره لا نعتقد ذلك لأنه أراد بهذا فقط أن يلتفت نظر صديقته السابقة التي لا يزل يحبها. هكذا اعتاد الروائي الأميركي ميشيل باركر أسلوباً ساخراً فقدم من قبل شخصية الصبي الذي قتل جدته خطأ وهو يلعب. وشخصية جيمس الذي يصله تليفون يبلغه بوفاة أبيه فيخلق السماعه ويمارس الجنس مع صديقته ثم يقرر اصطحابها للجنازة. وفي روايته الأخيرة "لا تجعلنا نتوقف الآن" يجعلنا نشاهد ساندرسون وهو يقضي ليلته الباردة أمام بيت صديقته السابقة، يعذب نفسه ويطالع شباكها متخيلاً ما يجري خلفه مع رجل غيره فيما يقضى هو الوقت في كتابة ما كان يجب وما لم يجب أن يفعله معها حتى لا تخرج مع رجل غيره.

متتالية الخفاء والضحك

محمد عبد الرحيم

الاختبار

حضر صديقي القديم ، الذي سأختار له حرفاً مشفراً لا يدل البتة على اسمه الحقيقي ، سأطلق عليه س ، وبالتالي يكون قد حضر إلى صديقي القديم س لدعوتي إلى حفل خطبته ، فاندحشت لأن فكرة الخطبة هذه لم تكن في حسبانته على الإطلاق ، وشعرتُ برائحة مؤامرة ما قد دبرها في سره قبل المجيء إلى .

ذكرانه قبل التفكير في الخطبة ، وتماشياً مع منجزات العلم ، قد قرره والتي ستكون خطبته الذهاب لإجراء اختبارات الزواج في أحد المراكز المنتشرة هذه الأيام ، تجنباً للوقوع في خطر الأمراض الوراثية أو عامل ريساس .

قال إن التي ستكون خطبته قد أكملت الاختبارات قبله ، وانتظرته في غرفة أو طُرفة ضيقة حتى ينتهي .

وقد طلب منه الطبيب لتحليل وفحص قدرة الحيوانات المنوية أن يقوم بالاستمناء ، فلا حياء في الطب ، وأن ذقون الشيوخ والقساوسة .

من الممكن وضع لافتة عليها الهلال وهو يعانق الصليب .

ستصعد حتى عيونهم ، مخالفة بذلك قانون الجاذبية ، فتبيح للصديق س إجراء هذه العادة المحرمة مرة واحدة فقط .

الآن . . تنتظره التي ستكون خطبته في طُرفة ضيقة ، بينما هو يستجمع في صعوبة . تحت وهج

المصباح المضيء فى شراسة ، حتى يتيح لحيواناته الخروج . كما من المشاهد التى جمعها من اعضاء
ولفتات جاراته وصديقاته والتى ستكون ، وحتى قريباته المحرمات عليه . وعند نقطة معينة
اصابته بالهلع والاختناق خرجت الحيوانات المباركة فى ارتباك أدهسته (_
هذه المخلوقات التى طالما خرجت فدان مصيرها البالوعة ، وفى بعض الأحيان كانت الملابس الداخلية تمارس
الرحمة ، فتحنو عليها وتمتصها لتبتسم أمام من سيرها كلما أدارت مفتاح تشغيل الغسالة .
إلا أن ارتباكها الآن . المخلوقات . قد تضاعف ، أولاً بسبب وطأة الإلحاح والطلب ،
وثانياً لأن مصيرها سيكون تحت مجهر وعين طبيب لن يبتسم أبداً .
وخرج س وهو يغلق بيده الباب خلفه ويُمسك بالأخرى مخلوقاته ، مواجهاً خطيبته
أوالتى ستكون ، وهى تجلس فى طُرفة ضيقة ، لتلمح وجهه محمراً ، ليس من خجل
ولكن من معاناة شديدة ، فلم تتمالك نفسها رغم علمها التام بما حدث ، لأن التى ستكون خطيبته
قد تسربت إليها الإثارة وهى مكانها فى طُرفة ضيقة ، حينما فكرت أنه منذ دخوله الحجرة . حجرة الكشف .
قد بدأ فى تعريتها ، فخلع عنها ملابسها وتلمسها ، حتى عبّرت حيواناته بسلام ، لم تتمالك نفسها
عندما رآته فى تلك اللحظة مُحمر الوجه ، فابتسمت فى بادئ الأمر ، بينما هو يحاول أن يدارى تجربته
حتى أنقذه الطبيب منها . لم تستطع التماسك وقد ازدادت ابتسامتها كلما اقترب منها س ،
وما أن استقر جوارها حتى انتابتها هستيريا الضحك .
هذه الضحكات العالية التى تألفت وزادت من احمرار وجه المسكين ، ليس خجلاً مما فعل ،
ولكن لأن الجميع كانوا يُمجّهونّه قبل دخوله الحجرة ووقوفه على منصة الفحص
ليُقرز ابناءه بناءً على طلب الجميع ، حتى يكون بمنأى عن الخطر .
لنضحص عملية الاستمنااء هذه ، وهى عملية قد قام بها س مئات المرات قبل المرة المشنومة ،
فقد كان يشدّ خيط الصور . فقط بدايته . لتتراءى له وتلح عليه ، مع التشجيع والتحفيز الهائل
من جانب الخفاء الذى كانت تتم فيه المسألة أو العملية .
الخفاء الذى كان يجعل س يواجه الآخرين بكل رزانة واحترام ، بعدما تأكد تماماً أنه ترك مخلوقاته
فى أماكن لن يستطيع التاريخ ذكرها بعد ذلك .
امامنا الآن السيد س فى حالتين . . حالة المجهر وحالة الخفاء /
ولنتمتع بمساحة أكبر من رحابة الصدر ونحن فى عصر الديمقراطية والسموات المفتوحة ،
مع ملاحظة أن كلمة المجهر = السماوات المفتوحة ، وكلمة الديمقراطية = الخفاء ،

ذلك في حالة السيد س فقط .

ووفق مبدأ الفحص ..

لنتخيل أن الزعيم الراحل طيلة حياته وأثناء فترة صخبه كان يمارس الاستمناء ،

وهو لا ينتمى إلى الاستمناء السيني نسبة إلى السيد س ،

لكنه نوع من الاستمناء يمكن أن نطلق عليه (الاستمناء السياسى) والذي عن طريقه

كان توتر الزعيم الراحل يهدأ فيمكنه مواجهة الآخرين برزانة ورباطة جأش وأحياناً بتهور ،

بعدما يكون قد وضع مخلوقاته في أماكن لن يتذكرها التاريخ أبداً ، فيظل دائماً على مقدره

من مواجهة الآخرين ، وإحكام سيطرته عليهم ، حتى لو مات أو رحل أو انتهى .

هذه هي حالة الخفاء .

ويأتى الرئيس الراحل ليُطالِبَه الجميع بالاستمناء . سياسياً . تحت الأضواء وأمام الكاميرات

والميكروفونات ، فكانت حالته بالضبط كحالة السيد س ، والمسماة بحالة المجهر

فكان لابد وأن يَحْمَرَ وجه الرئيس الراحل نظراً لشدة حرارة الأضواء والفلاشات المُزعجة ،

كما أن مخلوقاته في هذه الحالة لن يُكملها التاريخ ، لذلك /

حينما بدأ في وضعهم فوق منصة الخطاب انفجر الجميع بالضحك .

وقرر المحللون السياسيون . لا الأطباء .

أن الرجل ليس في استطاعته إلا أن يكون مُهزَّجاً ،

فتعالت الضحكات . هذه الضحكات كانت على العكس تماماً

من ضحكات التى سوف تكون خطيبة صديقى القديم س .

الضحكات التى جعلت كاتباً سياسياً أقرب إلى الروائى . يتخذ دائماً شكل البوق .

أن يؤلف كتاباً يقترب من الخمسمائة صفحة يصف فيها شكل وصوت تلك الضحكات (

إن مشكلة الرئيس الراحل تكمن فيما يُسمى بـ (المُصادفة المُباغتة)

فبعدما تمت العملية تحت المجهر وخرجت المخلوقات إلى المنصة ، ارتفع الضحك ،

وهنا .. اهتز قليلاً . أى الرئيس الراحل . فاصطدمت يده بالمنصة ، فتراقصت مخلوقاته ،

وتمايلت بجمال أمام عينيه ، حتى أنه قد أنبهر ولم يعد يصدق نفسه ،

وقد أرجع ذلك أولاً إلى العوامل المجهرية من أضواء وعدسات تصوير وميكروفونات وخلافه ، وثانياً إلى صوت

الضحكات الذى جعله

يهتز ويصطدم بالمنصة ، لتتراقص مخلوقاته أمام عينيه ، فلم يعد يرى الضحكات أو يسمعها إلا
فى شكل تصفيق حاد / التصفيق الذى جعله يتجه مباشرة نحو مصيره ، ويسقط
بين مخلوقات أخرى أشد شراسة وأكثر منه مدعاة للضحك .

الحلم

كنتُ جالساً فى الحجرة وحيداً / ادخن وأشرب قهوة ،
فدخلتُ فاطمة ثم زينب ، ترتديان بنطلوناً وبلوزة ، وشعرهما تحنو عليه توكة تلملمة عند مؤخرة الرأس ،
لتتركه بعد ذلك يتأرجح على هواه ، وكان المسافة بين الجبهة والتوكة هى المسافة المعتمدة لتربيته الصالحة ،
ثم تركه بعد ذلك يتأرجح فى حرية ظاهرها أنها تامة ، ولكنها مقيدة بتوكة جميلة الشكل !
للعلم ..

فاطمة واختها زينب كانتا زميلتى فى المدرسة الابتدائية ، ولم أقابلهما من زمن ، فقط
علمتُ أنهما قد بدأتا بالحجاب ثم النقاب الآن ، إلا أنهما قد جاءتا إلى فى بنطلون وبلوزة وتوكة جميلة
ارزخت لهما الحبل قليلاً حتى تتجولا فى محيط الحلم فقط
دخلتا على /

قبلتني فاطمة قبلة اخوية تماماً على خدى ، سلمتُ على زينب ،
قالتا إننى وحشتهما كثيراً ، ولماذا امتنعتُ عن زيارتهما منذ وقت طويل
يقدر بالمسافة ما بين التوكة اللثيمة وأسفل الخصر بقليل .
داريتُ السيجارة وأطفأتها فى فنجان القهوة ، ثم جلستُ أمامهما ، خطوتُ مسافة
فصرتُ صغيراً أجرى خلفهما فى حوش المدرسة /
الذى أصبح يحتل مساحة ما بين الحجرتين فى الشقة ، وكل منهما تُجاهد حتى لا الحق بها .
عندما امسكتُ بـ زينب التى لم تُقبلنى ، وقد أصبحنا فى الحجرة نفسها التى كنتُ بها وحيداً
وجدتُ فى الصالة الفاصلة بين الحجرتين العديد من أشخاص عديمى الملامح ،
يجلسون فيما يشبه المسرح أو السينما ، يُحملقون وكأنهم أمام شاشة عرض ،
ثم علا صخبهم حتى غطى على أصواتنا ونحن نضحك .
تركتُ ذراع زينب فابتسمت فاطمة
وارسلتُ لى صوتها الذى لم استطع الإمساك به نظراً لشدة الصخب .

حاولت إغلاق الباب ، دون جدوى ،

الذى لفت نظري أن الجالسين لم يهتم أحدهم بنا ، فقط يُحملقون امامهم فى بلاهة (فواتتنى الشجاعة على المرور بينهم محاولاً إسكاتهم ، علّنى اتشبث بصوت فاطمة ، لكننى بهجرد وجودى بينهم ابتعدت فاطمة وضاع صوتها إلى الأبد أسفل النقاب ، حتى أن ملمس ذراع زينب قد تسرّب هو الآخر من خلال فتحة الشيش . فقط . .

طلعى صوت آخر / نزع ،

كان يشد الفئران الجالسة مصفوفة فى انتظام قاس .
كان الصوت قادراً على احتواء الأصوات جميعاً ،
بحيث لا يسمع إلا بسمع نفسه .

التاريخ

فى الطريق شبه المظلم الذى طالما مرّ به كثيراً ،
بلا صوت / متزويان فى ركن ما / مختبئان فى أوقات متفرقة من اليوم . .
خطّت البنت الصغيرة صاحبة الشعر الأسود القصير والقرط الصغير على الطريق نفسه ،
الذى أهدته إليها الدولة بعد ذلك ، وقد أنارته حتى لا تضطر حينما تكبر إلى الاختباء ،
بل وللفرار منه إلى الأبد .
البنت كانت مثلاً حياً للصحب ، بدءاً من خطواتها وصوتها العالى جداً أثناء سيرها بين أمها وأبيها ،
رغم تعودهما الصمت التام فى هذا الطريق ، الذى كان دوماً مظلماً .
هكذا الثلاثة الآن . .

الأم والأب كل منهما ينظر فى اتجاه يخالف اتجاه الآخر على جانبى الطريق ،
يرقبان الناس فى صمت .

والبنت الصغيرة التى احتوتها قلوب الجميع تسير فى صحب حاد يملؤها تماماً ،
وذراعا أمها وأبيها يمتدان ليُمسِكَا بها خشيّة أن تفر وميعادها لم يحن بعد .
مع ملاحظة أن تاريخ الأم والأب كان الصمت ، وقد حكى شهود العيان

. بما أننا نتحدث عن ظرف تاريخي .

ان الأم قبلما تكون اماً كانت تقف في البلكون ،

الذي يستطيع ان يراه الأب قبلما يكون اباً ، وذلك

عندما يجلس بزاوية معينة بجوار شبّاك حجرة نوم امه .

هي الآن تقف في البلكون ليلاً / هو يجلس بزاوية بجوار شبّاك حجرة نوم امه /

تبدأ هي في تحسّس جسدها / يبدأ هو في مد جسور بصره وشحن دماغه ، وبالتالي استطالة أعضائه ،

التي كانت في بعض الأحيان تتفوق على طول باله ،

فتفرّ لتصافح انتصابات أخرى أصبحت تتماوج بوهن

مع أصوات الأم المنهوكة ، قبلما تكون اماً .

وهكذا يبدأ ن بناء تاريخهما في صمت /

يتعرف تفاصيلها كل ليلة فتتعرف انفعاله ودرجة لزوجة مخلوقاته ،

التي كانت لا تنسى دائماً الفرار قبل نهاية الزيارة ، ثم اللقاءات المتواترة في الطريق شبه المظلم

. وهي مرحلة متطورة جداً من مراحل التاريخ . .

وهنا تتم المقارنة بين الحلم والحقيقة ،

ونظراً لقوة التاريخ وصمود اصحابه ، فالمقارنة بين الحلم والحقيقة

كانت تتشكل دائماً في المقارنة بين الخفاء والخفاء ، لا بين الخفاء والمجهر .

وهذا يرجع إلى قوة التاريخ من ناحية ، بالإضافة لاختيارهما طريقاً شبه مظلم

يجعل هذا التاريخ يحافظ على نفسه أكثر من حفاظ اصحابه عليه .

إلا حينما جاءت البنت الصغيرة سلمى

سلمى /

الوحيدة التي جرّوت على تدارس امها وابيها ، بدون خجل أو خوف ،

ودون استخدام يدها في غير موضعها .

فبدلاً من صمّ الأذان وإغماض أو إخفاء العين ، كانت تستخدمهما . وهي تلعب .

في التنقيب والحفر داخل مخ أمها وأبيها / في دمائهما وذكرياتهما .

فيصبح السؤال وقد اتخذ شكلاً آخر . .

الصمت أم الصخب ؟

الخفاء أم المجهر ؟

وبالتالى مَنْ الجدير حقاً بالتدريس التاريخى ؟

آباء وأمهات صنعونا فى مُخيلاتهم الرحبة ،

أم بشر وهميون لم يفعلوا سوى الاستلقاء على الحوائط ،

وقد تركناهم بمحض إرادتنا يختبئون فى ركن ذاكرتنا المظلم ، ليهبطونا

ويضاجعوننا فى الأحلام ، دون أن يُظهروا أعضاءهم لنا ؟

تنويعه أخرى

أب وأم وطفلهما الصغير الذى يحمله الأب على كتفيه ويسير به وسط صخب المولد ،

بينما صاحب المقام مُستريح تماماً ، فالصخب الذى يأتیه منتظماً كل عام يمنحه

الراحة والسلام حتى العام القادم .

يصل الآن الأب الذى يحمل ابنه فوق كتفيه ، ومعه أمه ، يتوقفون أمام لعبة " المدفع "

فينفصل الرجل عن المرأة التى بدورها استردت الطفل ، ثم يضع صاحب المدفع الأثقال ،

بينما الرجل يستعد ، فتحبس المرأة أنفاسها .

فى هذه اللحظة ران الصمت التام ، فقد انفصل الرجل والمرأة عن جَو المولد تماماً ،

فانتقل الإحساس إلى الصغير الذى لزم الصمت هو الآخر ، أصبح مُحيطهم السكون .

بدأ الرجل فى ظل نشوة سكونه فى دفع يد المدفع ذهاباً وجيئة حتى يتأهب إلى لحظة الدفع ...

يد الرجل تذهب بيد المدفع / عين المرأة على يد الرجل وطارات المدفع التى تروح وتجيء /

الطفل صامت / ذهاباً / إياباً / عين الأم تتابع / طفلها أصابته العدوى /

دفع الرجل يد المدفع / تواءمت معه عين المرأة ، وفجأة ..

دوى الصوت ليعلو الصخب ، فابتسم الرجل وابتسمت امرأته .

استدار شطرها أولاً ، ثم نظر إلى الجانب الآخر ، وهى فى التوقيت نفسه وفى قمة التواؤم

نظرت إلى الناحية الأخرى ، أما الطفل فقد ظل يبكى من شدة الصوت والضحكات !

إن صخب المدفع هو بالضبط صخب سلمى وصوتها ، لذلك

كان لابد وأن يتهاوى الجدار التاريخى لأمها وأبيها ، فيلتفتان خارج طريقهما ،

أو خارج حدود طريقهما شبه المظلم ، ليشهدا وقع الخطوات الصاخبة

على ملامح المارين .

انتصار

الشباك مغلق وأنا ما بين الإفاقة والنوم .
صوت الدقات على باب الشقة يقترب ويبتعد ،
أنى تفتح الباب ، فيتسرب إلى صوت أنثوى يُحدثها / هذا الصوت الذى تبينت من الوهلة الأولى
كمية اللزوجة التى يمتاز بها ، حتى أنه قد صعد بى مسافات ومسافات)
صوت البنت جعلنى اتشبت به وأحاول الانفلات منه))
العبارات عادية لم أتبينها ، ولم أريد ، المهم الصوت ، والأهم هذه اللزوجة القاسية .
حاولت بعد انقطاع الصوت أن أبحث فى مخيلتى ، وقد استفقت ،
فبحثت فى ذاكرتى عن كل من أعرفهن /
من يترددن على بيتنا ، لم استطع .
كان الصوت يوحى بمدى التجارب التى خاضتها صاحبتة / تجارب عديدة ، متنوعة .
صوت أرانى أوضاع صاحبتة المخيفة شديدة القساوة /
الصوت الذى رغم انقطاعه ظل جاثماً على فراشى ،
أو بمعنى أصح ظللت متعلقاً به / التعلق الذى أصبح يربطنى بالسريرا أكثر ،
مُجابها مُحاولاتى للنهوض والسؤال عن اسم صاحبتة .
أثناء المحاولات بدأت أرسم شكلاً مبدئياً ، وقد تخيلتها بائعة فى محل ملابس . لا أعرف لماذا .
ثم تنامى التخيل فاخترت لها أن تكون ساقية فى بار ، أو عاملة فى فندق كبير لا يسأل عن هويات زبائنه
بقدر الاطمئنان على حجم وطول أعضائهم ، حتى يصبحوا جديرين بالخدمة .
إلا أن الإجابة جعلتنى أستيقظ تماماً الآن ، دون أن أسمع بزوال الصوت ، أو انفض جسدى عن لزوجته .
كانت البنت تسكن البناية المقابلة لنا ،
إلا أننى لم أتبين ملامحها أبداً بجلاء رغم وضوح المسافة بين البنايتين .
ظللت البنت منذ طفولتها ولفترة طويلة لا تطأ الشارع . لا أعلم السبب . فقط تنظر من الشباك
لأطالع أنا ملامحها غير الواضحة فى ضجر .
وبسبب مخاصمتها الشارع فى الطفولة ، وملاقاته بعد ذلك بسنوات للمتسوق /

أصبحت كمن تتعلم المشى حديثاً ،

فكانت خطواتها مثار الضحك وإشفاق الجميع .

هذه البنت الآن /

والتي لأول مرة أسمع صوتها ، هذا الصوت الذي جعلنى أفكر فى كونها إما بائعة فى محل ملابس
أو ساقية فى بار أو عاملة فى فندق كبير ، أى . . مهنة تجعلها تحمل على جسدها وروحها
بصمات ما يُسمى شرعاً بالزبائن .

بالتأكيد كانت تحمل هذه البصمات بينها وبين نفسها لسنوات عديدة ، دون أن تقولها أحد ،
الأمر الذى أكسب صوتها . نظراً لعدد البصمات وقطرات الدماء التى أخذت تزورها فى انتظام .
هذه الدرجة القصوى من اللزوجة / اللزوجة التى انضجها الخفاء ، فكانت قديرة باحتواء روحى ،
بعيداً عن فراش بارد وشباك مُعلق يوحى دائماً بعين بعيدة تترصد مسامات الجلد .

...

ربما كان صوته الذى امتاز بدرجة عالية من اللزوجة هو الذى استطاع أن يلم الجميع ،
بالإضافة إلى العبارات القوية ذات الصدى وقدرتها على مضاجعة أحلامهم .
دالماً كان صوته ينتشر كيفما اتفق وحالة الجموع ومزاجهم النفسى ، بل وتشبثهم بدرجة لزوجته .
هذا الصوت الذى حطّ على الجميع فى غفلة منهم ، فأوهمهم أنهم يتعلقون به ، ولو تخلوا عنه لحظة
. تبدو المسألة من بعيد أن لهم مُطلق الحرية فى اختيارهم هذا .

لسقطوا جميعاً فى غياهب الجُب ،

دون أن يلتقطهم بعض السيارة عديمى الصوت .

كانوا يتعلقون كالذباب بالسائل اللزج /

كم من مرة ضاجع أحدهم حبيبته فوق فراش الكلمات اللزجة ،

كم من مرة ترك أحدهم بيته واقترب نضاله بمقدار ما تسرب إليه من الصوت السائل ،

هذا الصوت الذى سال فى الخفاء ليهبطهم كمظلة / ظنوا أن باختيارهم الوقوف تحتها ،

دون إدراكهم عدم وجود أرض أخرى يسيل عليها الصوت ويحتويهم كمظلة ا

أصبحوا فئران تجارب فى فقاعة زجاجية ، يحيطها السائل اللزج ، الذى ارتفع بها ،

ويهم بالطبع . لأنهم داخلها بإرادتهم . مسافات ومسافات ، دون إدراكهم

أن صاحب الزعامة المتلزجة لم يستطع أن يخطو خطوات منتظمة فى الشارع

بعيداً عن منصة الصوت .

...

على فكرة ..

البيت اسمها انتصار .

الاستغفال والتباهى

(قد يترتب التباهى على الاستغفال ، ولكنه ابدأ لا يترتب الاستغفال على التباهى)

البيت قديم ، مأهول بسكانه ، فى احد الأدوار شقة خالية .

يقوم المدعو (.....) بالمجيء إليها فى أوقات لا تأخذ ابدأ صفة الانتظام ..

فى الصباح الباكر / منتصف الليل / بعد الظهر / مع أذان المغرب / ... / ... / وهكذا ،

فيلتقيه السكان بالمصادفة على السلم الضيق للبيت ، والخجول الرزين يلقي السلام وعينه

أسفل حذائه .

وفى أوقات معينة ترتبط دوماً بدورة صديقتة الشهرية يُصبحان معاً داخل الشقة الخالية ،

بعدما يكون قد جمّع طيلة فترة التوقف الإجبارى امتنان جميع السكان وتحياتهم الطيبة .

وبينما يقوم كل منهما ، هو وصديقتة . برحلة اكتشاف نفسيهما ، فى لحظة ما ...

يشعر بقيمة الاستغفال فتتصاعد ومضات متلاحقة من السعادة أسرع وأسبق

من ومضات أطفاله النيكين .

هذه هى بداية مرحلة السعادة فى الاستغفال ، ومع تسرب الهدوء ، وبإعادة

محاولات الاكتشاف من لسات رقيقة تبعث الروح من جديد ، فى هذه اللحظة ...

تأخذ السعادة شكلاً آخر أكثر حدة ووقاراً ، ثم تنتهى اللعبة .

ف ...

تهبط صديقتة السلالم بسلام / يُشعل سيجارة / لم يزل هو مكانه / يرتدى ملابسه /

يسوى شعره / يفتح الباب ليهبط السلالم / تصعد سلالم الباص /

عند اللحظة التى يضع فيها إحدى قدميه خارج باب الشقة والأخرى لم تزال بالداخل

يتأكد من غلق سوستة البنطلون / فيتطأير شعر صديقه بفعل اندفاع الهواء نظراً لسرعة الباص .
عند هذه اللحظة . . .

تتحقق حالة التباهى لكون المسألة أو العملية قد تمت فى الخفاء وبحرية قصوى ،
رغم أنف الجميع وتحت سمعهم وبصرهم وتحياتهم وسلامهم الطيب .
فالتباهى دائماً مرتبط باستغفال الآخرين ،
لذلك . .

تأتى المترادفات لتكتمل الصورة ، فتكون المحصلة هى
الصمت .
...

ووفق المبدأ نفسه . مبدأ الفحص .
سنأخذ نفس الحالة للتدليل على صحة الجزء الثانى من العبارة
وهو أن (الاستغفال لا يترتب على التباهى)
...

المكان والزمان والحدث كما سبق تماماً / الصورة ثابتة الآن ، وباستخدام ما يسمى بالزوم ،
سنقترب ونبدأ من حيث أن المدعو (.....) فى الشقة ينتظر صديقه ،
سنجعله يدخل سيجارة مثلاً للتدليل على الانتظار ، والصديقة جاءت فى موعدها بالضبط
- لا يتنافى الانتظار والموعود التام مع النسبية -

هى الآن تصعد درجات السلم الضيق / تصل / تدق على الباب الدقات المتفق عليها /
يفتح المدعو (.....) الباب فى رفق خشية تسرب أى صوت / تستعد هى للدخول /
قدمها تعدت عتبة الباب / الأخرى لم تزل مكانها بالخارج / يمر بجوارها شخص ملتصق
يلمحها ويلمح صاحبنا بطرف عينيه ثم يستكمل رحلة صعوده للسلم الضيق / تدخل /
يغلق المدعو (.....) الباب / يشعل سيجارة من سيجارة / تجلس مضطربة على حافة
الكرسى / تريد مغادرة المكان .

لقد انتفى الاستغفال ،

بينما المدعو (.....) يهبط عليه التباهى كوحى /

فطالما أن أحداً بات يعرف الأمر ، فماذا يهم ؟

هذا من وجهة نظر التباهى بما يفعل ،
بمعنى . . . الى حصل حصل وخلاص .
وامعانا فى التباهى طلبت هى الرحيل مرة أخرى ، بعد رحلة طواف قصيرة حول تفاصيلهما ،
فاجاب المدعو (.....) " الواد ابو دقن ده واد طيب ، مش ح يعمل حاجة "
- هنا يتضح مكر الأضواء والعدسات المقرّنة .
توطدت الرحلات أكثر ، وقد ازعج العطر المجهّد على رقبتها لسانه .
ونتيجة التباهى دون استغفال /
دق الباب عدة مرّات ، ففتحه المدعو (.....)
ليطالعه وجه الولد الملتحى الطيب ومعه جميع سكان البيت ،
ولأول مرة يرى المدعو (.....) أن السلم الضيق قد ساع الجميع بصخبهم ،
إلا هو . (إن عواقب التباهى اليتيم وخيمة - فقد أدرك المدعو (.....)
مكانه الوحيد ، وهو أن يصبح خارج نطاق الجميع بالمرّة وبالقوة .
نسى أنه دفن كلمة الاستغفال أسفل عتبة الباب ، فلا يحق له البقاء ،
كما أن مُصطلحاته السقيمة لم تستطع الصمود فوق منصة عقولهم ،
خاصة هو (الملتحى الطيب) .

هذه المُصطلحات

التي استخدمها من قبل رجل أكبر من المدعو (.....) بكثير ،
فلم تستطع الصمود أمام عقول طالما تبادلت معه السلام ،
لأنه حينما خبا لفظ الاستغفال تحت الكاب العسكرى
لم يدرك أنه يجب عليه فى هذه اللحظة أن يكون بعيداً تماماً /
خارج نطاق الجميع ، وبالقوة .
لذلك . .

تأتى المترادفات لتكتمل الصورة ، فتكون المُحصلة هى
الضحك .

أرق

عهدى چورچ

أرقد وحيدا
فراشى بحار موحشة
لا شمس تزور أحلامها

أرقد وحيدا
فراشى بئر جافة
لا أبواب لجدرانها

اجوب فراشى
التمس وجه حبيبى
خبيبى يرقد وحيدا
بحار موحشة تفصل بيننا
لا شرع يطوى ظلماتها

تحمل الأزهار خلف ظهرها
تنتظر صباحاً
شمسه أقل عداً لها
تطلق سراح ضفائرها
تنتظر سماء محايدة



تنشد سماء متعاطفة
كم تغيرت تلك الطرقات
وكم بقيت لحالها
تتشابه العلامات
الأسماء تصبح واحدة
ترفض عيناها أن تساعدنا
تفشل في صياغة ما تفعله
تتمنى أن ينتهي كل هذا
تتداعى
تتهاوى
تتساقط الأزهار من يديها
تغرب الشمس على أحزانها
السماء لا تبكي من أجلها

أرقد وحيدا
أعلم أنني ذات مرة
أرقد لأنام

حاجة من أوراقه

محمود بطوش

كل اللي شاغلنى

إزاي انا

اكتب كتابة

ل.. بعبيبيد

تطير

كتابه عن هيكل

عاش

من كام سنة

فى حته

عارفها أنا شوية

فى مخزن مهجور

ل.. شركة صباغة

صاحبها وزير

مخزن

مسكون

ب العناكب و..ب الصراصير

....

هيكل

لا - اتلونت ضحكته

البيضا

و.. لا.. جات يمته دودة

لسة
بكاوتشه
الأزرق
المربوط
و.. كاوى بنطلونه الجينز
و.. حاضن صورة
ل.. واحدة أمورة
.... هيكل إنما
(فى إيديه المزامير
و- فى قلبه
- زى - لسة المسامير)
أما.. عن الحكومة
ف.. ما.. لقيتش
أى حاجة من أوراقه
إلا.. روستاته فى جيوبه
و- ياما .. عننا .. أهى
ح تقول الكتيير
و
أنا .. والله ما.. ب.. اتفرج
لكنى
نفسى أكتب كتابة
..
..
..
ل.. أبعد البعيد
تطبيير
عن هيكل
قصدى
عن الهيكل
ال.. مش مجهول
عن الهيكل الأسير

الإنتاج السينمائي المشترك: حلال أم حرام؟

أمل الجمل

كان الإنتاج السينمائي المصري الأجنبي المشترك ولا يزال من القضايا الشائكة ، محل الخلاف الدائم بين عدد كبير من السينمائيين والنقاد والمفكرين، البعض يدينه ويشكك في نواياه وفي توجهاته الاعلامية والبعض الآخر يرحب به.. لكن تقييم التجربة يحتاج إلى مناقشتها من منظور اعلامي ، تاريخي، اقتصادي ثقافي ، وسياسي للموقف على ايجابياتها وسلبياتها. ويمكننا صياغة المشكلة في سؤال اساسي نطلق منه هو : هل رأس المال الأجنبي المشارك في إنتاج هذه الأفلام أثر على طبيعتها سواء من حيث الشكل أو المضمون؟ هذا بدوره يتطلب طرح عدة اسئلة فرعية منها: ما هي التوجهات الاعلامية لأفلام الإنتاج المشترك مع الدول الأجنبية؟ ما التيمات والموضوعات التي طرحتها هذه الأفلام؟ هل موضوعات تلك الأفلام تمس واقع المجتمع المصري، وتعبر عن مشاكله..؟ هل تمتعت تلك الأفلام بقدر من الحرية لم يعد متاحا للسينما المصرية الخالصة؟ هل تعرضت موضوعاتها إلى المحرمات والممنوعات في السينما المصرية؟ ما هو تقييم الرقابة المصرية لهذه الأفلام؟ لماذا فرنسا دون غيرها؟ وهل يعد الإنتاج السينمائي المصري الفرنسي المشترك حقا هو الأكثر قيمة بين كل الإنتاج المصري الأوروبي والمصري العربي بدءا من فيلم «أرض النيل»، ١٩٤٦ وصولا إلى فيلم «باب الشمس»، ٢٠٠٤ والذي حرم من الحصول على الجنسية المصرية لأسباب مالية؟ فضلا عن كونه الأكبر عددا إذ بلغ نحو ثمانية عشر فيلما روائيا طويلا فهل يعد

معظمها من العلامات المهمة فى تاريخ السينما المصرية والعربية؟ هل كان من الممكن انتاج هذه الأفلام برأس مال عربى؟ .. أيهما أكثر أهمية فى تاريخ السينما المصرية تلك الأفلام المنتجة برأس مال عربى ، أم تلك المنتجة برأس مال أجنبى؟
والحاصل أنه لا توجد أى دراسات سابقة مسجلة بنفس عنوان هذا البحث وأغلب الدراسات المتوافرة لاتزال بعيدة عن الدراسة الشاملة المباشرة للموضوع.



اعتمد البحث على استخدام المنهج التاريخى . التحليلى . والأفلام هى المرجع الرئيسى تسانده خطوات البحث المكتبى فى رصد بعض الكتابات، وإجراء مقابلات مع عدد من السينمائيين والنقاد . وقد تم تناول أفلام الدراسة بالتحليل فى حدود الأفلام الموجودة بالفعل ، نظرا لأن بعض هذه الأفلام ، وخاصة أفلام شركة «كوبرو» وما قبلها من أفلام الانتاج المصرى المشترك من الأفلام المفقودة فى مصر.

بدأت السينما المصرية الانتاج المشترك منذ النصف الأول من الأربعينيات بتجربتين لم تحققا النجاح المرجو: «أرض النيل» بالتعاون مع فرنسا والذى بدأ تصويره سنة ١٩٤٣ والقاهرة . بغداد مع العراق عام ١٩٤٧ ثم توالى الاعلان عن العدد من المشروعات المشتركة لكن حتى عام ١٩٦٤ لم يكن قد تحقق منها سوى أربعة افلام فقط . كانت محاولات فردية لم تساندها الدولة، ولم يكن لها الأثر المأمول فى تطور السينما المصرية وتوسيع أسواقها.

عام ١٩٦٣ اشترك القطاع العام من خلال الشركة الحكومية «كوبرو فيلم» فى انتاج نحو اثنى عشر فيلما مشتركا تحقق معظمها مع ايطاليا واسبانيا، كما اشتركت مؤسسة السينما المصرية فى انتاج فيلم «الناس والنيل» بالاشتراك مع الاتحاد السوفيتى ، والذى تم اخراجه مرتين بعدها توقف الانتاج السينمائى المصرى الأجنبى المشترك منذ عام ١٩٧٢ وحتى عام ١٩٨٥ فقد فشلت هذه الافلام تجاريا، وهاجمها النقاد ووصفوها بأنها من اردأ التجارب التى تورطت فيها مؤسسة السينما، واعتبروها كارثة قومية حيث ضاع فيها رأس مال الشركة المقدربنحو نصف مليون جنيه مصرى فى ذلك الوقت، وكان من بين الأسباب المباشرة للخصائر فساد بعض المسئولين، وسوء استخدام أموال الدولة ، وانعدام التخطيط والتنظيم وطغيان مفهوم الاعلام على مفهوم الثقافة.

فى النصف الأول من السبعينيات ظهرت عدة تجارب سينمائية مصرية مشتركة مع عدد من الدول العربية منها لبنان، مثل فيلم «حبيبتي» وأجمل أيام حياتى للمخرج

هنرى بركات انتاج عام ١٩٧٤.. كان المستوى الفنى للفيلمين متواضعا، لكن على مدار السبعينيات وأوائل الثمانينيات ظهرت تجارب اخرى مشتركة بين منتجين سينمائيين مصريين وبين شركات انتاج جزائرية. أخرج يوسف شاهين، منها ثلاثة أفلام مهمة فى تاريخ السينما المصرية والعربية هى، «العصفور» عام ١٩٧٣، و«عودة الابن الضال» عام ١٩٧٦. «اسكندرية ليه»، عام ١٩٧٩ وأخرج خيرى بشارة، «الأقدار الدامية»، عام ١٩٨٢ ثم ظهرت تجربة فيلم عصفور الشرق عام ١٩٨٦ مشترك مع إحدى الشركات السعودية وفيلم ناجى العلى ١٩٩٢ مشترك بين شركة «إن . بي . فيلم»، ومجلة «فن اللبنانية»، وجميع هذه التجارب جاءت بعيدا عن الدعم الحكومى.

شهد عام ١٩٨٥ بداية مرحلة جديدة من الانتاج السينمائى المصرى المشترك مع فرنسا تم معظمها عن طريق شركة افلام مصر العالمية وأخرج منها يوسف شاهين نحو ثمانية افلام بالتعاون مع فرنسا وظاهر مخرجون آخرون فى اطار هذا الانتاج مثل «يسرى نصر الله»، و«عاطف حتاتة»، و«اسماء البكرى»، و«خالد الحجر».



على مدار تاريخ السينما المصرية تم انتاج نحو اثنين وسبعين فيلما سينمائيا عن طريق التعاون المشترك ما بين روائى طويل وقصير وتسجيلى تحقق منها نحو اثنين عشر فيلما بالتعاون مع دول عربية، فى حين تم انتاج ستين فيلما مع دول أجنبية متنوعة احتلت فرنسا الترتيب الأول بنصيب أربعة وثلاثين فيلما.

كانت أهم الصفات المشتركة بين تلك الأفلام هى:

١. أن رأس المال الأجنبى المشارك أثر على طبيعتها على مستويين، الأول: الجانب الشكلى والجمالى حيث جاءت أغلبها على مستوى فنى عال سواء من ناحية الصوت، والصورة. والثانى: المضمون الذى تمثل فى جرأة الموضوعات التى اخترقت المحرمات وحطمت التابوهات، وسعى معظمها لمناقشة افكار تمس واقع المجتمع المصرى وتعبر عن مشاكله ومنها قضايا النساء، والمهمشين، والارهاب الفكرى والدينى، فتمتعت بقدر من الحرية لم يعد متاحا للسينما المصرية الخالصة إلا نادرا.

٢. إن عددا غير قليل من تلك الأفلام نال ترحيبا عالميا وحصد العديد من الجوائز مثل فيلم «سرقاات صيفية واليوم السادس والمهاجر والأبواب المغلقة والمدينة»، كذلك فيلم «باب الشمس».

٣. انه رغم حصول عدد من تلك الأفلام على كثير من الجوائز الدولية والعربية

والمحلية والترحيب النقدي ببعضها لكن عددا منها لم يعرض فى دور العرض السينمائى نهائيا والبعض الآخر عرض لمدة اسبوع او عشرة ايام.

٤. أن معظم هذه الأفلام كان من الصعب، وربما من المستحيل تحقيقه بعيدا عن الانتاج الأجنبى المشترك.

٥. إن الشرائط السينمائية المنتجة برأس مال اجنبى جاءت أكثر اهمية من تلك الأفلام المنتجة برأس مال عربى باستثناء حالات نادرة مثل «العصفور عودة الابن الضال واسكندرية ليه وفيلم ناجى العلى».

٦. إن جميع المخرجين الذين تحدثوا عن تجاربهم فى مجال التعاون المشترك أكدوا أنهم لم يقدموا تنازلات للجهات المشاركة فى الانتاج وأن الجانب الأجنبى لم يتدخل فى السيناريو.



رغم كل ما سبق كانت تهمة الإساءة الى سمعة مصر دائما فى مقدمة أسباب هجوم بعض الصحفيين والنقاد على عدد كبير من تلك الأفلام.

كانت التهمة الثانية التى واجهت معظم تلك الأفلام أنها أعمال فلكلورية مصنوعة بأموال الغرب ومن أجله وموجهة اليه ، وأن رأس المال الأجنبى كان سببا فى اقتحام المحظورات والحديث عن قضايا النساء والمهمشين وكشف العيوب والسلبيات، مع ذلك يرى البحث انها تهمة ذات منطق مغلوط وتعتمد إلى خلط الأوراق لعدة أسباب.

إن النظام الحالى يتلقى تمويلا خارجيا قدره أربعة مليار دولار سنويا وعلى امتداد الأربعة والعشرين عاما الأخيرة تلقى أكثر من ١٠٠ مليار دولار جاء معظمها من أمريكا وأوروبا واليابان لكن لا أحد يقول إن النظام يسيئ الى اسم مصر باستخدام التمويل الذى يتلقاه من الخارج كما أن مترو الانفاق تمويل فرنسى مصرى مشترك وكذلك دار الأوبرا المصرية تمويل يابانى إذن هذه كلها مؤسسات ممولة من الخارج فهل التمويل الأجنبى محرم على السينما ومحلل لغيرها ؟

إنه إذا كان الدخول فى المحظورات أو المحرمات أو تحطيم التابوهات يسيئ إلى سمعة مصر يصبح كثير من أفلام صلاح أبوسيف وتوفيق صالح وعاطف الطيب وداوود عبد السيد ومحمد كامل القليوبى وخيرى بشارة ومحمد خان وكل أفلام الواقعية إساءة إلى سمعة مصر.

هو صحيح الهوى غلاب؟

محمد الخياط

بعد قطيعة طويلة بين الفنانين العملاقين السيدة أم كلثوم والشيخ زكريا أحمد، كان صلحهما ولقاؤهما من خلال أغنية «هو صحيح الهوى غلاب».

كنا - رغم ظروف اعتقالنا بل ومرضنا أيضاً - نأمل في سماع هذه الأغنية، تحدثنا - فيما بيننا - عن ذلك، ولكن كمجرد أمل غير ممكن التحقيق، فممنوع دخول «الراديو» إلى عنبر المعتقلين، الذي كنا نقيم به في مستشفى المنيل بعنبر ٣٧ أسعاف سريع.

فوجدنا يوم الخميس الأول من الشهر - حيث تذاع حفلة أم كلثوم - بقائد المعتقل الملازم أول إبراهيم محسن سرحان (نجل الفنان الكبير محسن سرحان ومدير أمن بنى سويف) بعد ذلك، يقدم لنا جهاز راديو.. ولقد توفي بعد والدته بسنة رحمة الله عليهما.

- أنا سمعتكم تتكلموا عن الحفلة والأغنية وأن أنفسكم تسمعوها فلما حكيت في البيت، أصرت والدتي أن ترسل لكم الجهاز الخاص بها حتى تسمعوا أم كلثوم وتسروا عن أنفسكم.

.. سمعنا «هو صحيح».. وكل أغاني الحفل.. وكانت ليلة من أجمل وأسعد ليالينا في المعتقل.

نتيجة انشغال الضابط - أو خجلاً من طلبه للراديو منا - استمر لدينا عدة أيام، ورغم أهمية ذلك لنا، إلا أننا شعرنا بمدى ما يحمله ذلك من مخاطرة تجاه هذا الضابط الإنسان، فاتضحنا أنه في حالة اكتشاف أمر هذا الراديو سأتحمل مسئولية ذلك - أيا كان عقابها - وسننفي تماماً معرفة قائد المعتقل بذلك، فكيف نتسبب في الإضرار بمن أسعدنا.

السفور وتربية البنت (٥)

إبراهيم عبد القادر المازني

نشرت في «مجلة الرسالة»، الغراء صورة وصفية لفتاة في ريعان الشباب لا تبرح بيتها، ولا تغادر شرفتها، ولا تخالط غير أهلها، فيدفعها الملل إلى ضروب العبث البرئ، وقد تضمنت الصورة كلاماً عن السفور، وأن الفتاة المصرية عرفتة والفتة، ولكنها لم تعرف الحياة الاجتماعية، فهي تخرج مكشوفة الوجه، والذراعين أحياناً، والصدر إلى النهدين، كذلك، وتكلم سائق الترام وموظف المتجر، ولكن الحياة الاجتماعية التي يمهدها لها السفور، لاتزال شيئاً منكراً لأن بيوتنا خليط من أجيال غير متجانسة، وقد راض أهل الجيل السابق أنفسهم على السفور، ونزلوا على حكم الزمن فيه، غير أنهم لم يستطيعوا - ولهم العذر - أن يحملوا أنفسهم على تقبل النتائج الطبيعية لذلك.

ومن هنا ترى اجتماع الحرية والحجر، والسفور والحجاب في آن معاً، وفي البيت الواحد.

فالأب يسمح لفتاته أن تبرز في الطريق سافرة الوجه، ولكنه خليق أن يشور ويحرق الأرم (١) لو رآها تطعم شاباً من غير أهلها الأقربين، ولا يخطر على بال الفتاة أن تقول لأبيها أو أخيها: «اسمح لي أن أقدم لك فلاناً صديقاً». وليس يخفى على أن هذا مألوف ولا عيب فيه، عند الذين ينتمون إلى ما يسمى «الطبقة الراقية»، أو

«الارستقراطية»، ولكن كلامى على السواد لا على القلة، وعلى العموم لا على هذا الخصوص.

وقد زارنى صديق قرأ هذا المقال، أو هذه الصورة الوصفية، وأخذ يجادلنى فى رأى، أو يستوضحنييه على الأصح، لهذا رأيت أن أشرح رأى هنا عسى أن يكون هناك غيره من الراغبين فى هذا البيان.

والذى أريد أن أقوله هو أن السفور لم يؤد فى مصر إلى الحياة الاجتماعية على نحو ما أدى إليه فى الغرب. لأن تربية الفتاة المصرية لاتزال قوامها التخويف من عواقب الاتصال بالرجال الأغراب، فالفتاة تنشأ عندنا على اعتقاد أن الرجل مخلوق يخاف ويتقى، لا على أنه ند لها، أو هى ند له، وأن لها فى نفسها مثل الحق الذى فى نفسه، وأنها يسعها أن تحتفظ بهذا الحق كما يسعه بلا فرق، ولولا أن هذا هو قوام التربية عندنا لما كان ثم أى داع للفرق من الاختلاط الاجتماعى، والفتاة الغربية تبنى على خلاف ذلك ونقيضه. فهى ترى الرجال وتالفهم، ولا تستغرب وجودهم معها، ولا تلح عليها الخواطر المتصلة بالإحساس الجنسى حين تسايروهم أو تجالسهم، لأن الرجل عنصر مألوف من حياتهم مثل المرأة، وقد ألفت حريتها واعتادت استعمال حقوقها كما ألف الرجل، فالخوف لا يساورها بل لا يجرى لها فى بال، حتى الخلوة لا تفرعها، وإن كانت تدرك بفطرتها أو ذكائها أو من قرائن الأحوال، ما عسى أن يكون دائرا فى نفس الرجل، لأن معرفتها بحقوقها يطمئنها ويقويها ويجعلها موقنة من قدرتها على المقاومة إذا شاءت.

والفتاة المصرية على خلاف ذلك ونقيضه. وقد شبت على أن الرجل قوى مخوف، وأنها لا تملك من أمرها شيئاً إذا وقعت فى يده، وأن الاتصال به من أجل ذلك لا يكون إلا سبباً للعاقبة غير محمود المغبة. وهذا الاعتقاد يفقدها الشعور بحقوقها. ويسلبها الاقتناع بحريتها فى التصرف فى أمرها. ومثل هذه التربية السخيفة لا تكون لها إلا نتيجة واحدة، هى سرعة تنبيه الإحساس الجنسى فى نفس الفتاة - ونفس الرجل أيضاً - كلما اجتمعا اثنان من الجنسين. ونتيجة أخرى لهذا هى أنه إذا جلست فتاة إلى شاب. كان أبرز ما تشعر به الفتاة هو ما تعتقد - بطبيعة شأنها - أن الشاب ينشده من أنوثتها. والشباب مثلها لا يسعه إلا أن تتجه خواطره إلى هذه الناحية. ولما كان اجتماع شاب بفتاة يعد خلصة - لأنه حال غير معترف به - فأن الطبيعى أن

يسعى كل منهما للفوز بأكبر حظ من المتعة في أوجز وقت لندرة فرصة الاجتماع، ومخالفة ذلك للعرف المقرر والتقاليد السائدة التي تباعد بين الرجل والمرأة. ولما كانت الفتاة قد نشأت على الإقرار بضعفها وقوة الرجل. وعلى ضعف الثقة بحقها وحريتها، فإن الخلوة لا تكون مأمونة العاقبة إلا في الفلتات المفردة. وأساس الحياة الاجتماعية في الغرب أن للمرأة حقاً في نفسها مثل حق الرجل في نفسه، وحرية في التصرف كحرية، وأن الأمر كله قد نظمته العرف، وأقامه على حدود معروفة وقواعد لا شذوذ فيها ولا اضطراب. ولا وجود لشيء من ذلك في مصر، وكل ما حدث من التطور عندنا لا يتجاوز الثياب، ولا يمتد إلى النفس وإحساسها وحوالها، ولا يرتفع إلى الرأس وما يدور فيه. كانت المرأة تضع على وجهها البرقع أو النقاب فاستغنت عنه، وبرزت به غير مستورة، وكانت تلف على رأسها خرقة سوداء كما تلف العمامة، فرمتها واعتاضت منها القبعة، أو آثرت أن تترك شعرها عارياً وكانت تختفي في ملءة فألقته، واستبدلت بها المعطف، وقد تكتفى بثيابها، ثم لا شيء غير ذلك. أما تفكيرها فظل كما هو على الرغم من التعليم. وإما إحساسها نحو الرجل فلم يتغير منه شيء، بل بقي كما كان أيام الحجاب، ومدار هذا الإحساس كما أسلفت، هو أنها فريسة الرجل، والقنينة التي يترص لها، فشعورها هو شعور الفريسة حيال الوحش الذي ورثت من سلسلة آبائها الخوف منه، والإيقان بسطوته عليها إذا ساعفته الفرصة، كما يرث الفأر خوف القط ويضطرب إذا رآه، فتخذه أرجله فيقف في مكانه لا يريه، وقد أيقن من الهلاك، وكل ما في حياة الفتاة يقوى في نفسها هذا الإحساس ولا يضعفه ولا يحل محل الشعور بالقوة والاستقلال والحرية. تقف في الشرفة أو تطل من النافذة فيراها أبوها أو أخوها فيزجرها ويقول لها ارتدى عن النافذة أو ادخلي الغرفة فإنني أرى فلاناً صاحبني يمشي على الرصيف، وقد يراك إذا ظلمت مظلة أو واقفة حيث أنت.

ويسمعا تكلم جارها، فينهرها ويقول لها دعيب، وليس الكلام هو العيب، وإنما العيب الذي يعنيه الأب أو الأخ، والذي تدركه هي أيضاً. ما يخشى أن يؤدي إليه الكلام. فهنا وثبة من الكلام الذي لا بأس في ذاته وبمجردده إلى مطالب الغريزة الجنسية دفعة واحدة بلا تدرج ومعنى الزجر عن الكلام مع الرجل الغريب أنه باب يؤدي مباشرة، وبلا شك، إلى ما تقتضيه المطالب الجنسية ومعناه أيضاً أن الفتاة التي تكلم الشاب الغريب

لا يسعها إلا أن تنتهي إلى هذه النهاية وإلا لما كان هناك موجب للخوف والزجر. والغريزة الجنسية أقوى في نفس المرأة بطبيعة الحال منها في نفس الرجل، فإذا جاءها هذا المدد من التربية السخيفة اضطربت جداً. واستولت على نفس الفتاة أتم استيلاء، صارت هي الأول والآخر، والظاهر والباطن، ولست أعرف أسوأ من هذه النتيجة ولا أخبث.

وليست كذلك التربية الغربية، فإن قوامها كما قدمت الاعتراف بالحقوق والحريات والنظام، وإذا كان لا تفريق عند القوم بين الجنسين، فإن في وسعهما أن يلتقيا وأن يرضيا غرائزهما إرضاء كافياً بالحديث والنظر والمجالسة، وأن يعتادا الاكتفاء بذلك، وأن يألفا ضبط النفس، وكبح الأهواء والتأرب، وأن يمنعا أن تجمع بهما، وهذه هي ميزة الحياة الاجتماعية عند الغرب، أما في مصر فقد فقدنا الحجاب - ولا أسف عليه - ولم نعتض منه هذه المزايا التي تنطوي عليها الحياة الاجتماعية في الغرب، والعلة هي سوء التربية وفساد أسلوب التنشئة، وقد صار السفور لهذا السبب باباً شرمفتوحاً على مصراعيه، وأحسب أن لا علاج لذلك إلا بإصلاح أسلوب التربية وتعليم الفتاة حقوقها وحرياتهم وإقناعها بها، واقتلاع خوفها الموروث من الرجل.

الهوامش

• نشرت في جريدة البلاغ في ٢٦ نوفمبر سنة ١٩٣٦ (ص ١٠-١١).

٢- يحرق الأرم : يحك أضراسه من الغيظ ببعضها البعض. (المحرر)

عصفور مواطن مصرى

حينما يخرج من ذاكرة الوطن بسطاء الناس والمهمشون الذين يعيشون بين حدى الرحى، يخرج الوطن عن إبداعاته التى تأتية دوماً من رحم البسطاء ليصبح وطناً للذين يملكون فقط، تموت التجارب الثرية بين دقاته، فينشغل الجميع فى ذلك الصدام الذى أنتجه عليه القوم، تحت مسميات لا تخدم سوى مصالحهم الذاتية وبين المبدعين المهمشين الذين انتجوا فكرة مقاطعة الاستفتاء الأخير كإبداع جديد من إبداعاتهم التى لم تتوقف يوماً. وجاء التركيز الإعلامى على فكرة المقاطعة كفكرة عبقرية للمواطن المصرى، إلا أن الراصد لتجربة السيد محمد عصفور، منذ أن تولى مبارك الحكم وإلى الآن يرى أن الإعلام المصرى والعالمى قد خسر كثيراً لعدم رصده تلك التجربة الثرية حقاً. محمد عصفور مواطن مصرى لا يعد فى زمرة البسطاء والمهمشين، فحال الرجل لا يرتقى إلى هذا التصنيف بأى حال من الأحوال، يعيش فى قرية يذكرها التاريخ بالكاد، إذا ما ذكرت رحلة العائلة المقدسة إلى مصر، وظيفته الأولى عامل نظافة، أما الثانية فالقيام بجمع البيض الكسر، أى الذى انتج بتزاوج ديك بلدى يمتاز بالفحولة مع عتيقة من نفس الفصيلة، يبيع نتج الجمع فى سوق القرية، وبعد أن تولى الرئيس مبارك حكم مصر بعشر سنوات، قرر السيد محمد عصفور تسوية معاشه، ظن كل أهل القرية أنه يريد الراحة من عمله الشاق، تبع تلك الخطوة خطوات أكثر خطورة، وصفها الجميع بأنها مجنونة تماماً. يوم أن جاءه محصل فواتير الكهرباء مطالباً ببقية الفاتورة التى اعتبرها عصفور مغالى فى تقديرها، فأقسم بالطلاق أنه لن يدفع ولن يعيش فى كهرباء الحكومة على حد تعبيره، ثم نزع عداد الكهرباء وأقسم بالطلاق مرة أخرى أنه أكراماً للسيد رئيس الجمهورية وحكوماته المتعاقبة لن يستخدم مياه الحكومة أيضاً ونزع عداد المياه على الفور. واستبدل ماء الحكومة بماء طلمبات (الغيطان) المترامية على أطراف القرية. لكن اللافت للنظر

حقاً أنه ألغى دورة المياه متجنباً مصلحة مياه الشرب والصرف الصحي وأبدلها (بحر دل) من الصاج وطشت أرضى كحمام وبيت للراحة ، وبعدما أقسم لموظفى البريد أنه لن يحصل على معاشه بعد الآن. اضطرت زوجته لرفع قضية حصر عليه كي لا تضيع الأسرة التى وافقته الرأى فى مقاطعة الحكومة، وأعلن محمد عصفور منذ أن اتخذ تلك الإجراءات وإلى الآن بأنه مقاطع للحكومة تماماً. لا بيع منها ولا شراء ولا زواج ولا انتخابات ولا استفتاءات، موصياً أبناءه فى حالة موته ألا يستخرجوا له شهادة وفاة من مكتب الصحة التابع للحكومة . وكان محمد عصفور قد أعلن وحده العصيان المدنى بعيداً عن كاميرات التليفزيون وأقلام الكتاب . فطوبى للفقراء.

طلال سيف

رسالة عاتبة

أستاذى الفاضل / حلمى سالم

تحية طيبة وبعد

طالعت بتدبر كل حرف فى مجلتكم أدب ونقد عدد مايو ٢٠٠٧م وهكذا عادتى مع كل مادة مقروءة لكن الشئ الغريب الذى استوقفنى فى هذا العدد وهى مطالبة الشاعر الكبير/ حلمى سالم ورئيس التحرير بحرية الإبداع فى مقاله (الشعر خصيم القفص) ، وهذا شئ كلنا نسعى إليه، ونتمنى تحقيقه فى الوقت ذاته افاجأ ببترقصيدتى (الجنة الجرداء) وتحويلها إلى قصيدة مستأنسة على حد تعبير أخى العزيز الشاعر/ أشرف البولاقى، وقد تم تكميم فم القصيدة وتقليم أظافرهما، والسماح لها بأن تعيش بشعرها الأخضر الزاهى، وهذا كلام يناقض ما طالبت به (أدب ونقد) كيف نطالب بالشئ ونفعل نقيضه؟

(بلادى) هل لضيق المساحة المتاحة للشاعرة القديرة/ غادة نبيل اكتفت بهذا القدر من مقالها الذى جعلنا نسرع إلى رفع ألف السؤال : اللهم اكشف الضر عنا، ونليها: لا إله إلا أنت سبحانه إني كنت من الظالمين.. فأنا على يقين أن تستكمل فنجان قهوتها، أو بالأصح والأرجح ما أن رشفت أول رشفة - صاحبة المقال، ووضعت سن القلم على ورقها



الأبيض إلا وفوجئت بمنبه المساحة المتاحة يطلق صفير الإنذار: وهنا لو تسمح لى صاحبة المقال بسرد مشهد واحد معى المكان نقطة مرور قنا، الزمان ٢٠٠٣/٦/١١ الساعة الخامسة والنصف استوقفتنى أمين الشرطة والسبب اعتراضى على طريقة تفتيشه لحقيبتى . انزل فامتثلت لأوامره ومما زاد الطين بلة توبيخ ضابط الشرطة لاعتراضى عليه: (إنت مش عارف قانون الطوارئ، وأنت راجل مثقف) وحين شاهدته بعض الصحف (العربى الناصرى، وديوانى) حذرنى من النشر فى هذه الجريدة، وقد كان لى شرف نشر قصيدتى «صرخة أبى العلاء، ٢٠٠٣/٦/٨، وقالها بالضم المليون: (الأحسن منك محبوبس يؤدب (مصطفى بكري) يا بنى كل عيشك وإن كنت عاوز تكتب وتنشر عندك الصحف القومية)، ومما زاد الطين بلة أيضا ختام هذا الموقف بدعابة سخيفة حين قال: قل لى قصيدة عن هذا الموقف.

فكانت إجابتى: لقد نسيت الحروف.

خالص تحياتى لكم، وتقديرى، وأتمنى أن تتحقق أمنيتكم ولا يكون هناك قصص نهائياً، سواء للعصفور (الشعر) أو لصاحبه.

وشكراً

المخلص / أحمد مصطفى سعيد
عضو مجلس إدارة نادى أدب قوس



ضوء القمر

محمد أحمد إبراهيم

يا حمامة في الهواء
يا ولؤلؤة في الماء
يا جنة في الصحراء
العيون ويسمة الشفاة
من برج بالماس قد زيناها
يا عاشقة لسواد الليل
يا قمرأ سهرت على ضوءها
يا عصفورة عشق القلب صوتها

حبيتي يا نجمة في السماء
يا قمرأ في السماء
يا كوكب في الفضضاء
يا من تملكين سحر
يا من تنظرين إلى الحياة
يا سيادة لبهور الهوى
يا سماء أشرقت شمسها
يا أميرة نبض القلب بحبها

من سام هاميل إلى سميح القاسم

الطريق إلى رامة (١)

سام هاميل

ت: فاطمة ناعوت

آمل أن أجد شقيقى
سميح القاسم، الشاعر،
قبل أن يفوت الوقت
ذلك أننى قد أوغلت عميقاً فى الصحراء
ظمناً إلى كلماته.

هل استمعتم إلى شقيقى، الشاعر؟
سوف يحطم قلوبكم
ثم يداويها
بالشجن الطافر من أغانيه

هل رأيتم شقيقى الشاعر؟
فأنا منهك من الدخان والغبار
والطريق طويلة
وأنا رحت أظعن فى العمر.

سوف أموت فى الطريق إلى رامة
لكن قلبى
سوف ينام وادعاً
بين ذراعيه.

(زيورخ/٣ يونيو ٢٠٠٧)

كيف الطريق إلى رامة
والى أى مدى بوسعى المضى وحيداً؟

هنا الطريق إلى رامة يا صاحبي
ها هنا، حيث غبار عظامنا.

وهنا بيت عربى
بحديقته الصيفية الغافية،
بشجرة زيتونة، بظلالها.

بوسعك أن تحصي ثقب الرصاصة، يا
صاحبي

بوسعك أن تملأ حفرها الخاوية،
لكنك لن تستطيع أن تحدد رقماً للميت

وهنا بيت يهودى
والعجيب
أنه تماماً يشبهه:

الحديقة ذاتها، الزيتون ذاتها
الحفر ذاتها فى الحديقة،

ويقع الدم ذاتها فى الرمال،
هنا فى الطريق إلى رامة

(١) اسم البلدة التى نشأ بها سميح القاسم فى فلسطين، وسام هاميل هو الشاعر الأمريكى المعروف بعدائه لاحتلال أمريكا

للعراق، وللممارسات الأمريكية فى العالم كله.



يعلن مجلس أمناء مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري فتح باب الترشيح لجوائز المؤسسة

في دورتها الحادية عشرة

الكويت/ أكتوبر ٢٠٠٨

فروع الجائزة وشروطها:

- ١ - جائزة الإبداع في نقد الشعر: وقيمتها (أربعون ألف دولار)
 - تمنح لأحد نقاد الشعر أو دارسيه المتميزين ممن قدموا في دراساتهم إضافة مهمة في تحليل النصوص الشعرية، أو رؤية جديدة لظاهرة شعرية محددة قائمة على أسس علمية.
 - يحدد المتقدم المؤلف الذي يرشحه لنيل الجائزة وله أن يرسل باقي مؤلفاته للاستئناس.
 - يشترط في المؤلفات المرشحة ألا تكون من رسائل الماجستير أو الدكتوراه، وألا يكون قد مضى على صدور أحدثها أكثر من عشر سنوات تنتهي في ٣١/١٠/٢٠٠٧ م.
- ٢ - جائزة أفضل ديوان شعر: وقيمتها (عشرون ألف دولار)
 - تمنح لصاحب أفضل ديوان شعر صدر خلال خمس سنوات تنتهي في ٣١/١٠/٢٠٠٧.
 - للمسابيق أن يتقدم بديوان واحد فقط على أن يكون الديوان منشوراً.
- ٣ - جائزة أفضل قصيدة: وقيمتها (عشرة آلاف دولار)
 - تمنح لصاحب أفضل قصيدة منشورة في إحدى المجالات الأدبية أو الصحف أو الدواوين الشعرية أو في كتاب مستقل خلال عامين ينتهيان في ٣١/١٠/٢٠٠٧.
 - يحق للمسابيق أن يتقدم بقصيدة واحدة فقط على أن يرفق بها الأصل المنشور، ولا تقبل القصائد المنشورة في نشرات إعلانية أو دعائية.

الجائزة التكريمية للإبداع الشعري: وقيمتها (خمسون ألف دولار)

تمنح لشاعر أسهم في إثراء حركة الشعر العربي، وهي جائزة لا تخضع للتحكيم بل لآلية خاصة يضعها ويشرف على تنفيذها رئيس مجلس الأمناء، والمخولون بالترشيح هم أعضاء مجلس أمناء المؤسسة فقط.

شروط عامة

- ١ - يقبل النتاج المقدم باللغة العربية الفصحى فقط.
- ٢ - للمتقدم أن يتقدم إلى فرع واحد من فروع الجائزة فقط.
- ٣ - على المتقدم أن يرسل ثماني نسخ من النتاج المتقدم به لنيل الجائزة.
- ٤ - لا يقبل النتاج الذي يشترك فيه أكثر من شخص واحد.
- ٥ - يرسل المتقدم خطاباً مباشراً إلى المؤسسة يذكر فيه رغبته في الترشيح لأحد فروع الجائزة ويحدد فيه النتاج الذي يتقدم به للمسابقة، ويمكن للجامعات والمؤسسات الثقافية الحكومية والأهلية أن تتقدم بترشيح من ترغب، مع ضرورة إرفاق موافقة المرشح خطياً على ذلك.
- ٦ - يرسل المتقدم سيرة ذاتية وعلمية له مستقلة عن خطاب الترشيح تشمل على: اسم الشهرة، الاسم الكامل الوارد في وثيقة السفر، تاريخ الميلاد ومكانه، العنوان البريدي، رقم الهاتف، إنتاجه الإبداعي، ثلاث صور فوتوغرافية حديثة (١٠ سم × ١٥ سم).
- ٧ - لا يجوز لمن سبق له الفوز بأي جائزة عربية أن يتقدم إلى الفرع الفائز به قبل مضي خمس سنوات على فوزه، على أن يتقدم بعمل آخر غير الذي فاز به، وعلى المتقدم أن ينص في خطاب الترشيح على أن العمل المتقدم به لم يسبق له الفوز بأي جائزة عربية، وفي حال ثبوت العكس فللمؤسسة الحق في إلغاء نتيجة المتقدم.
- ٨ - لا يحق لمن أسهم في تحكيم جوائز المؤسسة التقدم إلى المسابقة في أي فرع قبل مرور دورتين من تاريخ مشاركته في التحكيم.
- ٩ - المؤسسة غير ملزمة بإعادة الأعمال المقدمة إلى المسابقة، وبحق للمؤسسة إعادة نشر القصائد الفائزة، ومختارات من أعمال الفائزين.
- ١٠ - آخر موعد للتقدم إلى فروع الجوائز هو نهاية يوم ٣٠ نوفمبر ٢٠٠٧.
- ١١ - تعلن النتائج في النصف الثاني من عام ٢٠٠٨، وتوزع الجوائز في حفل عام يقام في شهر أكتوبر من العام نفسه.

ترسل طلبات التقدم والترشيح لجوائز المؤسسة باسم السيد الأمين العام للمؤسسة إلى أحد العناوين الآتية:

المراسلات

القاهرة: ص.ب ٥٠٩ الدقي ١٢٣١١ الجيزة - ج.م.ع، هاتف: ٣٠٣٠٧٨٨ فاكس: ٣٠٢٧٣٣٥ (٠٠٢٠٢)
تونس: ص.ب ١٠٧ تونس ١٠٠٠ - تلفاكس: ٧١٣٢٨٩٠٣ (٠٠٢١٦)
الكويت: ص.ب ٥٩٩ صفاة ١٣٠٠٦ الكويت - هاتف: ٢٤٠٦٨١٦ - ٢٤١٥١٧٢ فاكس: ٢٤٥٥٠٣٩ (٠٠٩٦٥)
E-mail: Kw@albabtainprize.org

التحكيم

يعرض النتاج المقدم على لجان تحكيم من التخصصين في فروع الجائزة، بعد التأكد من مطابقته للشروط المعلنة، وقرارات اللجنة نهائية بعد اعتمادها من مجلس الأمناء.